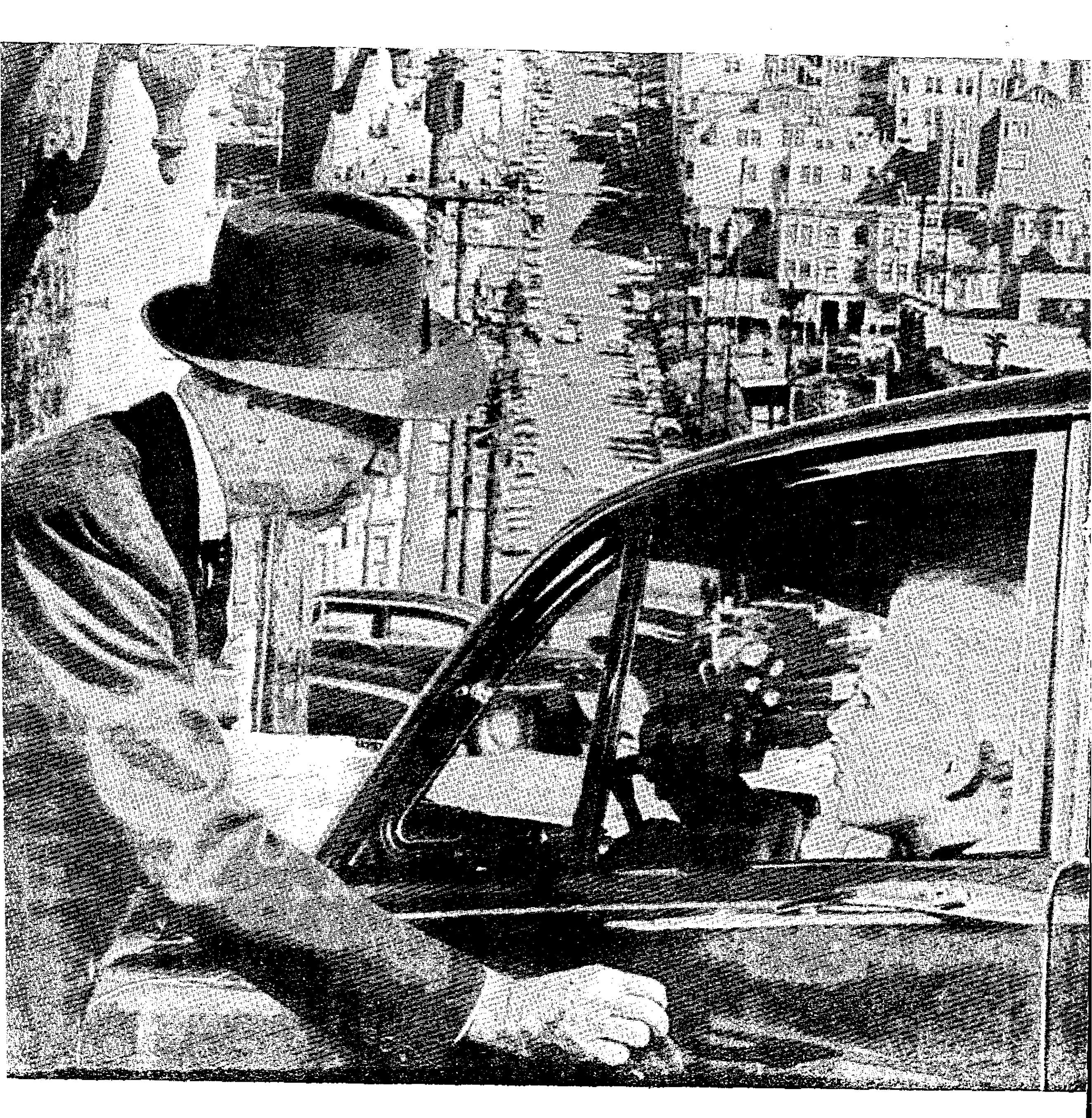
CAHIERS
DU CINÉMA



92 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● FÉVRIER 1959 ★ 92

Cahiers du Cinéma

FEVRIER 1959 TOME XVI. — N° 92.

NOTRE COUVERTURE



Un documentaire sur l'architecture baroque de San Francisco n'est que l'un des quinze sujets traités par Alfred Hitchcock dans **VERTIGO** (*Sueurs froides*). **Paramount.**

> Nous publierons le mois prochain la fin du scénario de Norbert Carbonnaux : « *Je vous salue Freddy* ».

Ne manquez pas de prendre page 45

LE CONSEIL DES DIX

SOMMAIRE

Les Films

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* :
Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

EDITORIAL



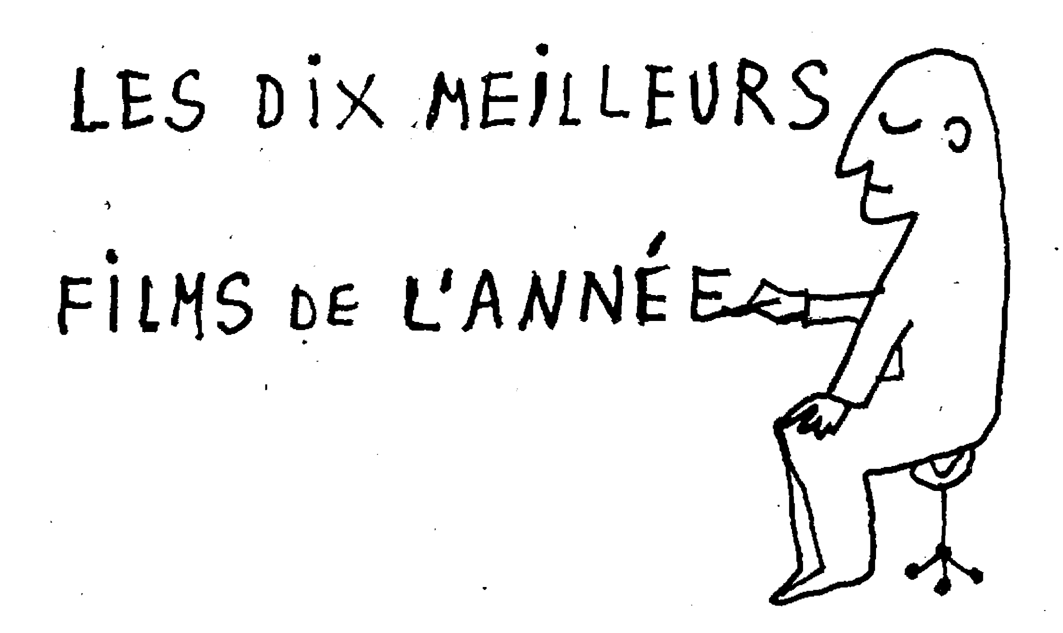
Depuis le mois de décembre 1951, c'est-à-dire depuis sept ans, Les Cahiers du Cinéma *sont vendus au prix de 250 francs. Est-il besoin d'expliquer quelles circonstances économiques nous contraignent aujourd'hui à augmenter notre prix de vente, est-il besoin de détailler les augmentations successives qui ont affecté depuis sept ans le coût du papier, de l'impression et les frais généraux des entreprises et dont nous avons pu ne pas tenir compte grâce à la progression régulière de nos abonnés et de nos ventes au numéro ?*

Hélas ! La récente hausse des prix nous impose de nouveaux tarifs. Ils demeurent modestes et nous pensons que les Cahiers, *grâce à la fidélité de leurs lecteurs, resteront la moins chère des revues de luxe.*

Le numéro des Cahiers *sera désormais vendu au prix de 300 francs. Toutefois, nous reculons jusqu'au 1er mars l'ajustement des tarifs de nos abonnements, et nous ne saurions trop vous recommander d'utiliser ce délai pour vous abonner ou vous réabonner.*

*

Prix du numéro	France	300 fr.
	Etranger	350 fr.
Abonnement 6 mois	France	1.700 fr.
	Etranger	2.000 fr.
Abonnement 1 an	France	3.300 fr.
	Etranger	3.800 fr.
Etudiants et ciné-clubs (1 an)	France	2.800 fr.
	Etranger	3.200 fr.



Henri Agel. — 1. Le Cri; 2. La *Soif du mal*; 3. Rêves de femmes; 4. Une Vie; 5. Un Américain bien tranquille.

Jean de Baroncelli. — 1. Le *Septième sceau*; 2. Mon Oncle; 3. Sommarlek; 4. Kanal; 5. Les Amants; 6. Nuits blanches; 7. En cas de malheur; 8. Les Sensuels; 9. La Soif du mal; 10. Quand passent les cigognes.

Claude Beylie. — 1. Mon Oncle; 2. La Soif du mal; 3. Le Cri; 4. Bonjour tristesse; 5. Montparnasse 19; 6. Un Américain bien tranquille; 7. Les Amants de Salzbourg; 8. The Killing; 9. Les *Aventures de* Hadji.

Pierre Billard. — 1. Le Cri, Le Septième sceau; 3. Nuits blanches, Sommarlek; 5. Du sang dans le désert, Les Girls; 7. Kanal; 8. Les Amants, Une Vie.

Charles Bitsch. — 1. La Soif du mal; 2. Bonjour tristesse; 3. Rêves de femmes; 4. Nuits blanches; 5. L'Homme de l'Ouest, Le Septième sceau; 7. Montparnasse 19, Un Américain bien tranquille; 9. Les Girls; 10. Le Gaucher.

Pierre Braunberger. — 1. Le Cri; 2. La Soif du mal; 3. Mon Oncle; 4. Les Amants; 5. Rêves de femmes; 6. La Déesse, Une Vie; 8. Barrage contre le Pacifique; 9. En cas de malheur; 10. Bonjour tristesse.

Claude Chabrol. — 1. Nuits blanches, La Soif du mal, Le Septième sceau; 4. Les *Girls*, La Ronde de l'aube, Montparnasse 19; 7. Une Vie, Quand passent les cigognes, Les Mistons; *10. Du sang dans le désert.*

Philippe Demonsablon. — 1. La Soif du mal; 2. Le Septième sceau; 3. Bonjour Tristesse; 4. *Rêves de femmes*; 5. Nuits blanches; 6. L'Attente des femmes; 7. Un Américain bien tranquille; 8. Le Cri; 9. Les Amants; 10. Les Girls.

Jacques Demy. — 1. La Soif du mal, Nuits blanches; 3. Bonjour tristesse; 4. Les Girls, Montparnasse 19, L'Attente des femmes, Une Vie, Un Américain *bien tranquille, Ascenseur* pour l'échafaud, Le Cri.

Jean Domarchi. — 1. La Soif du mal; 2. Sommarlek; 3. Bonjour *tristesse*; 4. Le Septième sceau, Nuits blanches; 6. Les Girls; 7. Indiscret; 8. La Toile d'araignée, L'Attente des femmes; 10. L'Homme de l'Ouest.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. Le Cri, La Soif du mal, Nuits blanches; 4. Le Septième sceau, Mon Oncle, Une Vie; 7. Bonjour tristesse; 8. Quand passent les cigognes, Kiss Them for Me, Les Amants.

Jean Douchet. — 1. Bonjour tristesse; 2. Nuits blanches, La Soif du mal; 4. Rêves de femmes, Une Vie; 6. Les Girls; 7. Sommarlek; 8. Car sauvage est le vent; 9. Le Cri; 10. Les Aventures de Hadji.

Jean-Luc Godard. — 1. Un Américain bien tranquille; 2. Rêves de femmes; 3. Bonjour tristesse; 4. Montparnasse 19, Une Vie, L'Homme de l'Ouest; 7. La Soif du mal; 8. L'eau vive; 9. Nuits blanches; 10. Le Temps des œufs durs.

Fereydoun Hoveyda. — 1. Le Septième sceau; 2. La Soif du mal; 3. Kanal; 4. Jet Pilot; 5. La Toile d'araignée; 6. Le Cri; 7. Bonjour tristesse; 8. La Ronde de l'aube; 9. Les Mistons; 10. Le Septième voyage de Sindbad.

Pierre Kast. — 1. Kiss Them for Me; 2. Le Cri; 3. Sommarlek; 4. Le Septième sceau; 5. L'Attente des femmes; 6. Lettre de Sibérie; 7. La Soif du mal; 8. La Ronde de l'aube; 9. Les Fils de l'eau; 10. Les Mistons.

Roger Leenhardt. — (Par ordre alphabétique) Les Amants; Le Cri; Lettre de Sibérie, Les Mistons; Mon Oncle; Quand passent les cigognes; Le Septième sceau; La Soif du mal.

Louis Marcorelles. — 1. Sommarlek; 2. Rêves de femmes; 3. Le Septième sceau; 4. Les Girls; 5. La Toile d'araignée; 6. Inspecteur de service; 7. La Soif du mal; 8. The Killing; 9. Kanal; 10. La Déesse.

Claude Mauriac. — 1. La Soif du mal; 2. Le Cri; 3. Nuits blanches; 4. Les Sensuels; 5. Le Grand chantage; 6. Mon Oncle; 7. Les Amants; 8. En cas de malheur; 9. Quand passent les cigognes; 10. Kanal.

Luc Moullet. — 1. La Soif du mal; 2. Rêves de femmes; 3. Jet Pilot; 4. Bonjour tristesse; 5. Une Vie; 6. Un Américain bien tranquille; 7. L'Homme de l'Ouest; 8. Les Girls; 9. A Paris tous les deux; 10. Le Septième sceau.

Alain Resnais. — (Par ordre alphabétique) Les Amants; le Cri; Kanal; Lettre de Sibérie; Nuits blanches; Pique-nique en pyjama; Rêves de femmes; La Soif du mal; South Pacific; Une Vie.

Jacques Rivette. — 1. La Soif du mal, Nuits blanches, Bonjour tristesse; 4. Something of value, L'Homme de l'Ouest; 6. Le Septième sceau, Un Américain bien tranquille; 8. La Déesse; 9. Une Vie, Montparnasse 19.

Eric Rohmer. — 1. Un Américain bien tranquille; 2. Bonjour tristesse; 3. Rêves de femmes; 4. Le Septième sceau; 5. L'Attente des femmes; 6. Sommarlek; 7. Les Girls; 8. La Soif du mal; 9. Mon Oncle; 10. Une Vie.

Georges Sadoul. — (Par ordre alphabétique) Les Amants; Le Cri; Le Grand Chantage; Kanal; Mon Oncle; Les Mistons; Quand passent les cigognes; Le Septième sceau; Les Tricheurs; Une Vie.

Jean-Louis Tallenay. — 1. Le Septième sceau; 2. Mon Oncle; 3. Une Vie; 4. Le Cri; 5. Lettre de Sibérie; 6. Kanal; 7. Les Mistons; 8. Malva; 9. Stella; 10. Nuits blanches.

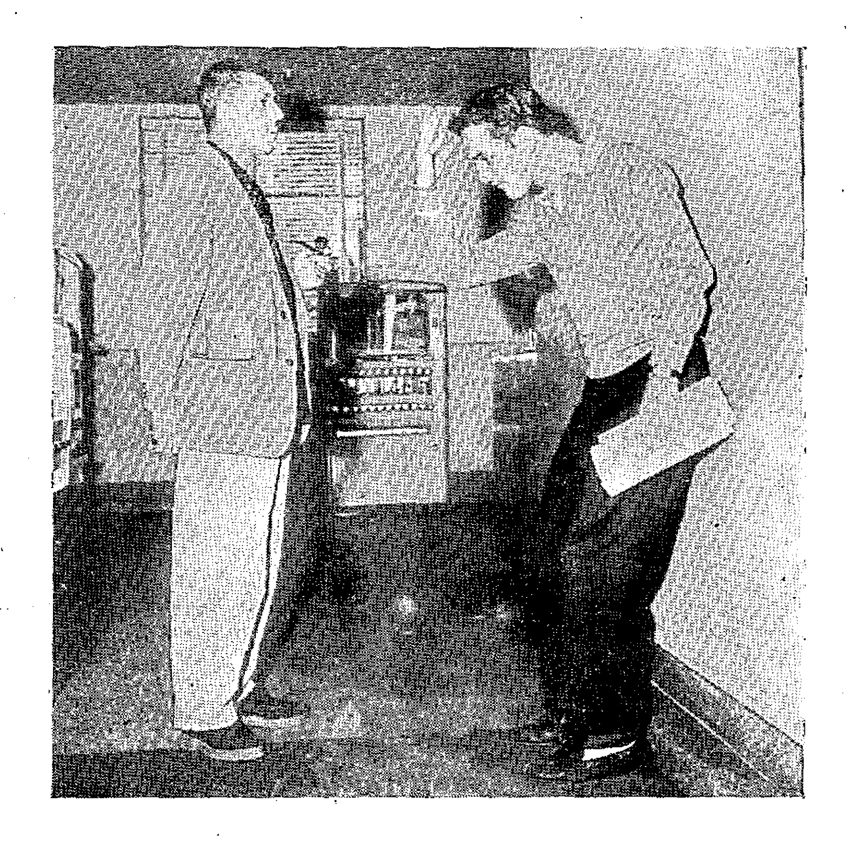
François Truffaut. — 1. La Soif du mal; 2. Nuits blanches; 3. Le Gaucher; 4. Passions juvéniles; 5. Le Septième sceau; 6. La Déesse; 7. La Ronde de l'aube; 8. Jet Pilot; 9. Baby Face Nelson; 10. Bonjour tristesse.

*

Nous avons désigné les films par leur titre français sauf lorsqu'il s'écarte trop de l'original ou que celui-ci l'a supplanté dans l'usage.

Nous invitons tous nos lecteurs à nous adresser, avant le 15 février, leurs propres listes dont nous serons heureux de confronter les résultats avec le présent palmarès.

ENTRETIEN AVEC



RICHARD BROOKS

par Charles Bitsch

Impassible, pipe à la main en attendant de l'avoir au bec, le ci-dessus Richard Brooks observe les contorsions du gros matou Paul Newman, époux de La Chatte sur un toit brûlant. *Geste vif, pipe au bec en attendant de l'avoir à la main, Brooks est arrivé à Paris, après avoir traversé l'Atlantique à bord d'un vieux cargo : une conférence de presse fut rapidement organisée et rondement menée.*

Non, il ne pense pas venir tourner en France, à moins que ne se réalise un jour son projet de porter « Sapho » à l'écran. D'avoir vu, à l'entrée de maints cinémas des Champs-Elysées, affiché le nom du metteur en scène semble l'avoir particulièrement frappé, mais il ne s'étonne plus que les réalisateurs français n'écrivent pas leurs scénarios eux-mêmes : il est impossible de travailler à Paris, on y est trop distrait. Par contre, il a pu mettre à profit les vingt-quatre jours que dura son voyage en mer pour mener un peu plus avant le scénario de son prochain film, Elmer Gantry, *puisque seules deux séances cinématographiques, au cours desquelles il vit* La Sorcière *et* Mademoiselle Julie, *le détournèrent de sa tâche.*

La plupart des questions cependant avaient trait à La Chatte sur un toit brûlant, *alors inédit. Brooks s'intéressa à la pièce de Tennesse Williams essentiellement pour deux raisons. Tout d'abord, cela l'amusait de faire un film dont l'action progresserait à la manière de ce jeu des boîtes-surprises qui mystifient les gens auxquels on en fait cadeau : on leur offre une énorme boîte, qui pourrait contenir un poste de radio, mais qui renferme une boîte moins grande, qui, elle, pourrait contenir des livres, mais qui, à son tour, renferme une boîte plus petite, et ainsi de suite. D'autre part, Brooks s'intéresse au problème de l'homosexualité, car, lorsqu'il servait dans les Marines, il vit — et c'est pourquoi il écrivit « The Brickfox Hole » — un homme battu à mort par ses compagnons de chambrée, parce qu'il était pédéraste. Il garde en outre un bon souvenir du tournage. George Cukor ayant déclaré forfait à la dernière minute, la Metro se trouva prise de court, car il fallait commencer à la date prévue sur le contrat d'Elizabeth Taylor, sans quoi elle pouvait refuser de faire le film. On approuva donc le scénario de Brooks sans faire d'histoires. Mike Todd apprécia fort les premiers rushes et partit se tuer en avion ; Liz n'accepta alors de poursuivre le film qu'à une seule condition : personne ne mettrait les pieds sur le plateau. Brooks n'eut jamais une paix aussi royale que lors de la réalisation de ce film.*

Il parle encore de son meilleur ami, Samuel Fuller, et explique du même coup la parution dans le HOLLYWOOD REPORTER *du placard ci-contre, qui intrigua fort, il y a trois ans, la rédaction des* CAHIERS *: au cours d'une soirée qui se terminait dans une ambiance tout spécialement morose, Fuller et Brooks trouvèrent qu'il était temps pour les Hollywoodiens de s'aimer un peu plus les uns les autres et décidèrent de passer à cet effet une annonce dans un journal corporatif. Lorsqu'ils fournirent par la suite l'explication de leur geste, les inimitiés à leur endroit ne firent malheureusement que se multiplier !*



« Samuel Fuller et Richard Brooks ont le regret d'annoncer qu'ils aiment tout le monde cette semaine.

P.S. — Dépêchez-vous. Dépêchez-vous. Dépêchez-vous.

Les CAHIERS *n'auraient su se contenter de cette interview à bâtons rompus. Aussi, la conversation reprit-elle dès le lendemain, magnétophone sous le bras, et partit du comment et du pourquoi, après avoir pratiqué le journalisme, le théâtre, la radio, Brooks en était arrivé à faire du cinéma.*

J'ai débuté dans le cinéma d'une manière tout à fait accidentelle, et voilà comment ça s'est passé. A une certaine époque, j'avais cessé de faire du journalisme et j'écrivais régulièrement des histoires brèves pour la radio : une par jour ! Vous pensez bien qu'elles n'étaient pas très bonnes... ni trop originales, mais ce travail, m'obligeant à me soumettre à une sévère discipline, me fit beaucoup de bien. J'écrivais donc cinq histoires par semaine, et chacune d'entre elles m'était payée vingt-cinq dollars. Je les lisais moi-même au micro, parce qu'on m'avait refusé un speaker, mon émission n'étant subventionnée par aucune société : à la radio, je n'ai d'ailleurs jamais eu un sou des budgets de publicité, parce que je n'étais sans doute pas commercial. De toute façon, cela devint rapidement une besogne très fastidieuse et difficile : cinq histoires par semaine, cela fait entre 260 et 270 histoires par an !

Comme je travaillais alors à Los Angeles, je rencontrais souvent des scénaristes qui gagnaient des sommes fabuleuses en travaillant sur une seule histoire pendant des mois, parfois des années : cela semblait être une occupation fort agréable. Je commençai donc à demander autour de moi s'il ne serait pas possible de faire un film en tant que scénariste. Finalement, quelqu'un me prévint qu'un « producer » de la Universal en avait justement besoin d'un. Je me présentai donc à ce bonhomme qui me dit : « *Voilà. Nous avons en ce moment un scénario : nous sommes prêts à entamer le tournage. Nous avons trois bons acteurs : Maria Montez, John Hall et Sabu. Mais je dois dire que les dialogues ne sont pas bien fameux : peut-être pourriez-vous les arranger un peu ?* » Je lui dis que j'en serais ravi. Il me demanda : « *Quel est votre prix ? — Oh... 1.500 dollars par semaine. — 1.500 dollars par semaine !* ». J'acquiesçai, car j'avais entendu dire que tous les scénaristes touchaient 1.500 dollars par semaine. Il me dit : « *Je vous ferai signe.* » J'attendis en vain. Au bout d'une semaine, je commençai à m'inquiéter : je passai un coup de téléphone au « producer » : « *Que se passe-t-il ? Ne puis-je pas faire l'affaire comme scénariste ? — Si, mais vous me demandez 1.500 dollars par semaine. C'est plus que ce que je gagne, plus que Maria Montez, ou John Hall. — Quel prix seriez-vous disposé à me payer ? — 150 dollars. — D'accord !* » Et j'acceptai ce boulot.

C'était environ un an avant que le syndicat des scénaristes ne soit formé ; je crois que le salaire minimum pour un scénariste est maintenant de l'ordre de 285 dollars par semaine. Bref, je travaillai pendant une bonne semaine, écrivit quelques dialogues et mon travail prit fin. Ensuite, je restai sans travailler dans le cinéma pendant environ six ou sept mois. Un jour, je reçus un coup de téléphone : un « producer » différent, mais du même studio, la Universal, était au bout du fil : « *Voulez-vous venir me voir ? — Volontiers.* » J'y allai. Il me dit : « *Vous avez travaillé sur ce film avec Maria Montez, John Hall et Sabu. Or, je vais utiliser ces trois mêmes acteurs dans un film. Voulez-vous en écrire l'histoire ? — Quel sera mon salaire ? — 150 dollars par semaine. — Ne pouvez-vous pas aller jusqu'à 175 ? — Impossible.* » J'acceptai ce boulot ! Et je lui demandai : « *De quoi devra parler cette histoire ? — Eh bien, nous voulons faire une histoire sur un désert. — C'est tout ? — Oui. Une histoire sur un désert. Bon. Le désert américain est hors de question : ce serait encore une histoire de cow-boys et d'Indiens, et Maria Montez n'est pas américaine et Sabu est hindou. Il nous faut donc un désert étranger. — Très bien. — Citez-moi un désert.* » Je hasardai : « *Le Sahara... — Euh, oui. Mais qui seraient les salopards ? — Je n'en ai aucune idée, je ne sais même pas de quoi il sera question. Vous vouliez juste que je nomme un désert. Mais je n'ai pas encore songé à l'histoire. — D'accord, mais dans tout pays, il y a des salopards, comme, par exemple chez nous, les Indiens. Qui diable vit dans le Sahara ? — Des Arabes, je ne sais pas... Ça dépend où dans le Sahara : le Sahara algérien, le Sahara marocain, le Sahara tunisien... Il y a des Sahara en veux-tu en voilà. — Bah ! De toute façon, ce serait encore une histoire de Légion Etrangère. Non, ça ne va pas. Un autre désert. — Que penseriez-vous du désert australien ? — Intéressant. Qui seraient les sa-*

lopards ? » Il n'avait vraiment que ça à l'esprit. Je lui répondis : « *Je ne sais pas. Il y a toute sorte de peuplades en Australie : les Bushwackers... — Qu'est-ce que c'est ? — Une sorte de race noire qui... — Oh ! doux Jésus, ne me mettez pas sur les bras un problème racial ! — Le désert chinois ? — Bah ! C'est une terre sans histoire. — Le désert indien ? — C'est déjà fait. Il n'y a pas un film anglais où on ne parle du désert indien.* » Je commençai à être à court de déserts : « *Et que penseriez-vous du désert turc ? — Ils ont un désert en Turquie ? — Oui. — Eh bien... qui seraient les salopards ? — Ecoutez, je ne sais pas encore, mais laissez-moi essayer d'écrire une histoire. Ça pourrait être intéressant, quelque chose sur la Turquie. — O.K. Ecrivez.* »

Les Rifains, toujours les Rifains

Je quittai donc son bureau, pensai pendant un temps à mon histoire et, cinq ou six jours plus tard, j'avais rédigé un synopsis. Je l'envoyai à son bureau. Le lendemain, le téléphone sonna : « *Arrivez.* » J'arrivai. Et ils étaient justement en train de parler sans ménagement des scénaristes ; à les entendre, c'étaient des types épouvantables, on ne devait jamais faire confiance à un scénariste, surtout s'il fume la pipe : c'est d'emblée un gars dangereux, qui un jour, vous fera sauter à la bombe, ou qui est probablement communiste, ou quoi encore ! Une fois dans son bureau, le « producer » me dit : « *Ah ! mon garçon, vous m'avez trompé ! — Vous savez, je n'avais aucune idée du genre d'histoire que vous vouliez. — Non, là n'est pas la question, l'histoire est très bonne. Mais vous ne parlez pas des Rifains. — Des Rifains ? Qu'est-ce que les Rifains ont à voir avec la Turquie ? Les Rifains sont un groupe arabe, quelque part en Afrique du Nord. — Non ! Je parle des Rifains, ces types qui montent à cheval avec de grandes chemises blanches, qui prennent les femmes en croupe. Vous savez bien, ces types ! Vous n'allez jamais au cinéma ?* » Je restai ferme : « *Les Rifains n'ont rien à voir avec la Turquie. — Peut-être ferions-nous mieux de convoquer quelqu'un qui vienne de Turquie. N'ont-ils pas un représentant politique ici ? — Vous voulez parler d'un consul ? — Oui, un consul. — Je ne pense pas qu'ils aient un consul à Los Angeles, mais peut-être y a-t-il un vice-consul. Voyons un peu...* »

Effectivement, il y a avait un vice-consulat que nous avions bientôt au bout du fil et ce « producer » leur déclara : « *Nous aurions besoin de renseignements pour un film et aimerions parler à quelqu'un qui soit originaire de Turquie. Pourriez-vous nous envoyer quelqu'un ?* » Ils étaient enchantés. Un jeune homme se présenta, environ 32 ans, une grosse moustache noire, et le « producer » lui tint ce langage : « *Nous allons bientôt entreprendre un film qui sera tout bonnement formidable pour votre pays, oui, formidable pour votre pays : il va le rendre célèbre. Mais, vous savez, dans tout film il y a des bons et des méchants. Qui sont les méchants en Turquie ?* » Cet homme le regarda comme s'il avait affaire à un cinglé : il n'en croyait pas ses oreilles : « *Je ne crois pas très bien comprendre. — Eh bien, qui sont les indigènes là-bas ? — Les Turcs ! — Non, non, vous ne comprenez pas ce que je veux dire.* » Et il se mit à expliquer toute l'histoire des Indiens en Amérique, etc. « *Personne ne fait jamais d'histoires chez vous ? N'y a-t-il jamais eu de bagarres dans votre pays ? — Oh... si. En 1932, il y a eu un léger soulèvement des Kurdes. — Les Kurdes, hein ? Vraiment, nous ne pouvons pas parler de ces gens-là : ils ont un nom dégoûtant !* » Il confondait avec un autre mot qui, chez nous, a un sens équivalent à celui de vos cinq lettres. Ce pauvre Turc sortit du bureau dans un tel état que je doute qu'il en soit remis aujourd'hui. Et ma conversation avec le « producer » reprit : « *Ne parlons plus de la Turquie. Après tout, le seul désert que les gens connaissent vraiment est le Sahara. Faites donc la traditionnelle histoire sur le Sahara. Ecrivez quelque chose sur Suez, je ne sais !...* »

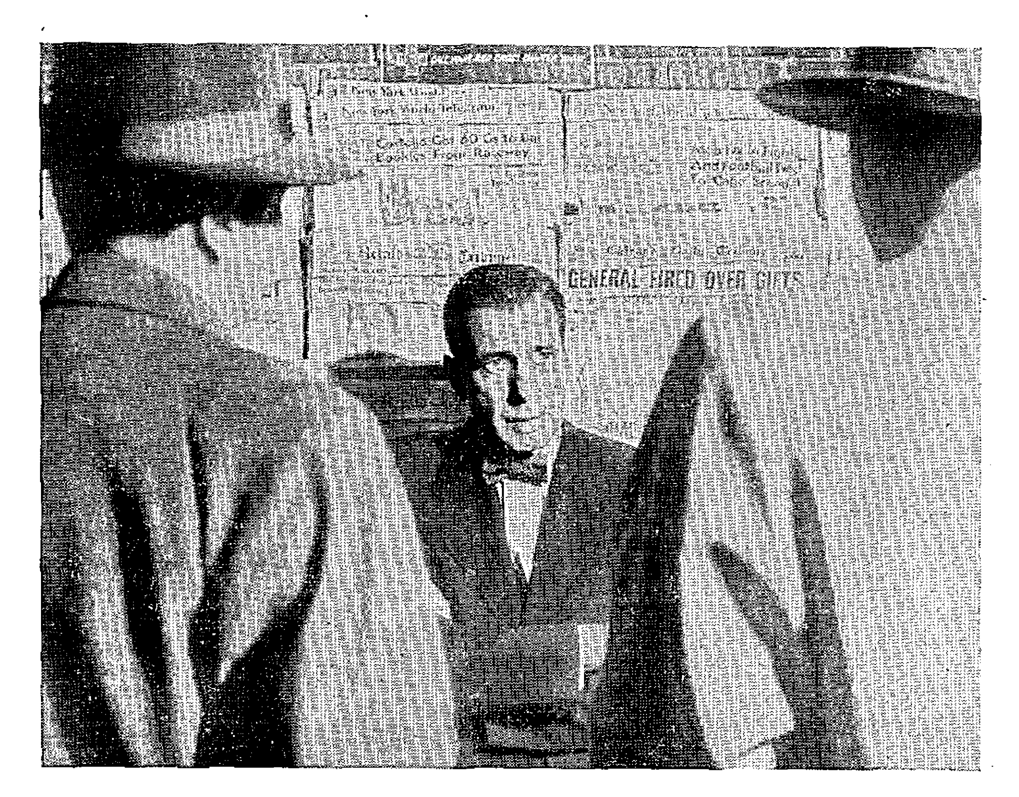
Je revins chez moi et trouvai une histoire : pour prouver à la compagnie britannique, qui s'intéressait à ce projet, que la distance entre les Indes et Londres serait considérablement raccourcie si l'on creusait un canal entre Port Saïd et Port Suez, on envoya deux bateaux ; l'un fit le tour par le Cap de Bonne Espérance, l'autre alla jusqu'à l'endroit où le canal débouche aujourd'hui : on mit le courrier sur un cheval qui galopa de là

jusqu'à Alexandrie où le courrier fut chargé sur un navire à destination de Londres. On prouva ainsi que l'on gagnait trois semaines sur le voyage. Mon histoire se déroulait au moment où le bateau accostait à Suez : John Hall et Sabu prenaient le courrier et galopaient pour atteindre Alexandrie ; j'imaginais que les indigènes — les Rifains, comme les appelait mon « producer » — tentaient de les en empêcher ; mais comme je ne trouvais pas de mobile plausible à une telle conduite, je préférais que ce soit des ennemis personnels de John Hall et Sabu qui sèment des obstacles sur leur route. N'allez surtout pas croire que j'avais écrit un grand drame politique ! J'envoyai mon synopsis. Coup de téléphone : « *Arrivez.* » J'arrivai. « *Ah, mon garçon, vous m'avez trompé ! Pour un peu, vous m'auriez fait de la peine. Où sont les Rifains ? — Il n'y a acun rapport entre les Rifains et mon histoire. — Bon. Vous commencez tous à m'ennuyer, vous et ces sacrés Rifains. Je vous dis Rifains, vous me répondez pas de Rifains. Je vais maintenant vous prouver que vous avez tort. Suivez-moi.* » Il m'emmena dans une salle de vision et la projection d'un film avec Tyrone Power et Annabella, intitulé *Suez*, commença. A la seconde bobine, alors que Tyrone Power était en train d'essayer de creuser le canal, survenaient six bonshommes en burnous blancs qui faisaient tout sauter. « *Hein ? Vous voyez ?* » Et il sortit. Je restai pour voir le reste du film et m'aperçus qu'il n'était jamais resté au-delà de la deuxième bobine, car, à la fin du film, on apprenait que les six types en burnous blancs étaient des Anglais qui voulaient empêcher les Français de creuser le canal et s'étaient déguisés pour faire croire à une attaque des indigènes.

Je racontai tout cela à mon « producer » qui, d'un seul coup, fut bien dérouté : « *Après tout, peut-être que j'ai un peu tort de vous bousculer comme ça. Ecrivez votre histoire, nous verrons bien.* » Je terminai donc le scénario. Alors, il alla voir son patron, car il avait un supérieur hiérarchique, et lui dit : « *Ce garçon a pondu une histoire que voici. Nous n'avons pas encore entamé le découpage, mais c'est du sensationnel.* » L'autre homme, qui avait une si grosse voix qu'on aurait pu l'entendre n'importe où sans le secours d'un téléphone, hurla : « *Est-ce que Montez portera des voiles transparents ? — Oui, rien que des voiles, et elle montera à cheval, et tout, et tout. — Je vois. Et à quelle époque l'histoire se déroule-t-elle ?* » Le « producer » se pencha vers moi : « *A quelle époque l'histoire se déroule-t-elle ? — Eh bien,* lui soufflai-je, *vingt-cinq ou trente ans avant le percement du canal, donc aux alentours de* 1830. — *En* 1830, *Jack* », hurla le « producer » à son « boss ». Et celui-ci reprit : « *En* 1830 *? Pourquoi diable cette époque ?* » Je me levai d'un bond et dit : « *Monsieur, je vais vous dire une bonne chose : ce métier ne me vaut rien et je ne suis pas votre homme.* » Je quittai le bureau, descendis en ville, m'engageai dans les Marines et partis faire la guerre pendant trois ans. Telle fut ma première expérience cinématographique.

Des « réalisateurs tartines beurrées »

Ma seconde expérience, celle qui m'amena définitivement au cinéma, se produisit à la fin de la guerre, après que j'eus écrit mon roman « The Brickfox Hole ». Un producteur hollywoodien, Mark Hellinger, le lut et m'écrivit juste avant que la guerre ne se terminât : en Europe, elle prit fin le 8 mai 1945, mais les Marines ayant combattu surtout dans le Pacifique, j'étais encore sous les drapeaux, quand je reçus cette lettre. Il m'écrivit donc vers août ou septembre 1945 pour me demander si j'aimerais travailler pour lui : il ne tenait pas à adapter mon livre, mais voulait que j'écrive un scénario pour lui. Démobilisé, j'allais le voir et il me fit très bonne impression. Il avait une excellente idée de scénario et, chose curieuse, quittait justement la Warner pour entrer à la Universal. Il fallut donc que je lui raconte mon histoire : il en rit et décida de m'engager, mais nous ne signâmes pas de contrat ; il disait toujours ne pas aimer les contrats écrits, qu'une poignée de mains suffisait. J'avais, en plus de mon salaire, un pourcentage sur les recettes, et je crois bien que ce fut la première fois qu'un scénariste fut intéressé aux bénéfices d'un film. Ce furent mes véritables débuts de scénariste. Plus tard, j'abordai la mise en scène parce que, ayant une certaine expérience dans la mise en scène au



Deadline U.S.A. (*Bas les masques,* 1952) : au-dessus de Bogart l'ex « New York World » dont Brooks a voulu raconter l'histoire

théâtre, j'avais l'impression que certains des scénarios dont j'étais l'auteur auraient pu donner de bien meilleurs films. Donc après avoir collaboré avec John Huston et un ou deux autres très bons cinéastes, je décidai qu'il me fallait protéger mon bien en essayant de faire un film moi-même : on verrait bien ce que ça donnerait. Et je découvris qu'en réalité mettre en scène était toujours écrire, mais sur de la pellicule au lieu de papier.

— *Etre à la fois metteur en scène — et officiellement — scénariste, n'est-ce pas une situation privilégiée à Hollywood ?*

— Oui, il y a très peu de scénaristes-metteurs en scène, mais plus maintenant qu'autrefois. Quand j'ai débuté dans la mise en scène, nous étions une demi douzaine à écrire nos scénarios : ce chiffre a maintenant doublé, ou même triplé. C'est effectivement une chance. Cependant, il y a une autre étape à franchir avant qu'un metteur en scène américain, travaillant en Amérique, puisse vraiment prétendre être l'auteur complet de son film. Car, même si j'écris un scénario et qu'ensuite je le filme à ma guise, je n'ai toujours pas le contrôle réel de mon film tant que je ne m'occupe pas moi-même du montage. Par le montage, le studio peut, s'il le désire, transformer complètement un film terminé pour peu qu'il y ait assez de pellicule impressionnée. Je regrette aussi de ne pas pouvoir choisir plus librement mes acteurs : c'est un autre problème auquel se heurtent les metteurs en scène américains. Bien sûr, d'avoir l'entier contrôle de mes films n'implique pas fatalement qu'ils seraient meilleurs : je pourrais aussi bien me tromper tout du long. Mais, de toutes façons, je crois que les erreurs — les erreurs pas trop coûteuses — sont nécessaires et qu'elles vous permettent d'améliorer votre travail. Je ne pense pas que

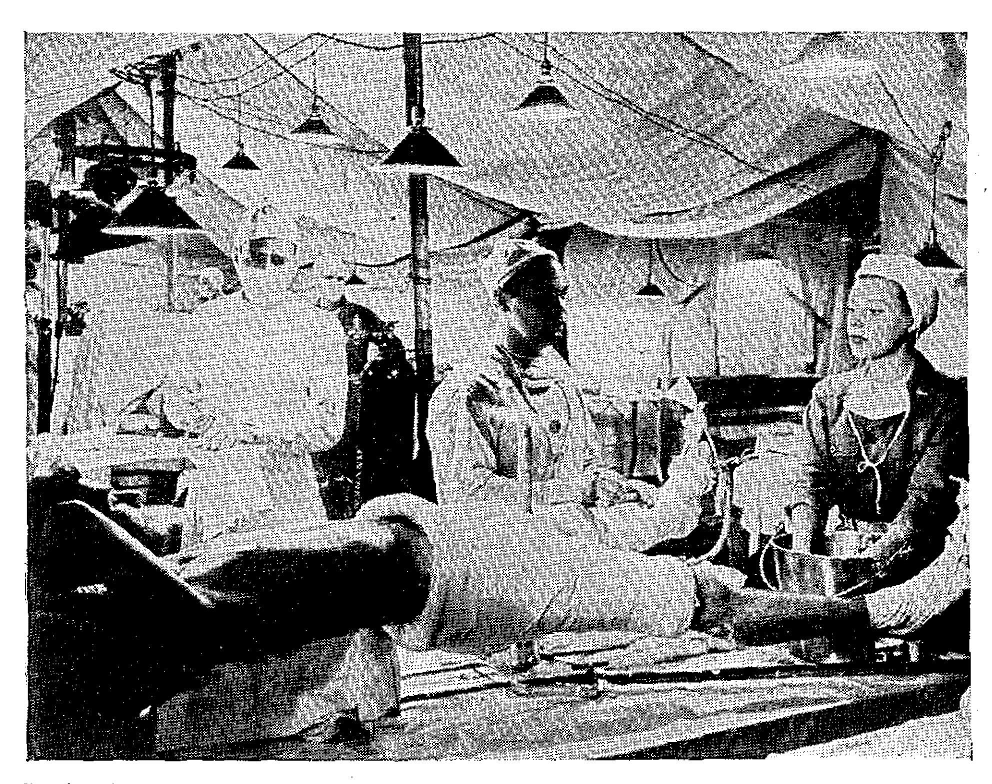
scénariste, metteur en scène ou tout autre artiste puisse toujours être au meilleur de sa forme. A mon avis, la seule chose qui soit toujours égale à elle-même, c'est la médiocrité : elle reste éternellement au même niveau, solide peut-être, mais ordinaire. Les réalisateurs médiocres ne manquent pas à Hollywood : leurs films ne sont jamais intéressants, mais ils font toujours un peu de bénéfice. On appelle ces bonshommes des « bread and butter directors » (des *réalisateurs tartines beurrées*) : ils font ce que leur studio leur demande, on ne peut jamais leur reprocher d'échecs commerciaux parce qu'ils ont pour principal but de faire de l'argent : et je pense que personne ne trouverait à y redire si cela ne semblait être leur objectif premier.

Leur second objectif est d'être *connus*, pas du tout grâce à leur travail, mais connus comme faisant partie du Tout-Hollywood. Pour eux, l'essentiel est que, lorsqu'ils vont dîner chez Romanoff, tout le monde les salue : « *Hello, Charlie ! Comment vas-tu ?* » Et la table de Charlie est prête ; puis tel échotier, tel journaliste, s'approchent, questionnent : « *Les courses se sont bien passées aujourd'hui, Charlie ?* » Et Charlie a une réponse : « *J'ai gagné un peu* » ou « *J'ai perdu un peu.* » De toutes parts, on l'apostrophe : « *Eh, Charlie ! Viens-tu à Palm Springs ce week-end ? — O.K. Joe, je t'y accompagnerai. — Et que dirais-tu de Las Vegas la semaine prochaine ? — Bonne idée. — Viens-tu chez Sam ce soir assister à la projection qu'il fait dans sa salle de vision privée. — Non. — Tu crois que la soirée sera O.K. ? — Je suis sûr qu'elle sera O.K.* » Ce genre d'existence n'a d'ailleurs rien de désagréable. Bref, c'est une catégorie de réalisateurs à qui, s'ils font un film médiocre semblable au précédent mais qui ne rapporte pas tout à fait autant d'argent, personne ne peut dire : « *Alors Charlie, comment peux-tu nous faire ça* », parce que Charlie n'a en réalité rien fait d'autre qu'exécuter la commande. Charlie conserve donc son poste d'année en année, jusqu'à ce qu'un triste jour le studio se mette à perdre quantité d'argent ; les grands patrons jettent alors un regard circulaire et s'écrient : « *Débarrassez-nous de tous les satanés Charlie qui traînent par ici : ils sont en train de nous ruiner.* » Et Charlie perd son « job » ; cependant, en général, il le conserve bien plus longtemps que la plupart des autres metteurs en scène.

Sur les épaules de tous les cinéastes

Mais revenons-en à l'artiste. Il n'est pas un grand violoniste par exemple qui, un soir, ne vous écorchait pratiquement les oreilles, alors qu'un autre soir son jeu tenait du miracle. Les plus grands peintres au monde ont fait des esquisses ou des toiles qui méritent à peine un regard ; je connais bien des peintres aussi dont chaque toile est au même niveau que la précédente, ni meilleure, ni pire : chez eux, tout est uniforme, il n'y a pas de vagues sur leur océan. Oui, j'ai eu de la chance avec les studios pour lesquels j'ai travaillé, parce qu'ils m'ont laissé faire des expériences et commettre des erreurs, qu'ils ne souhaitaient pourtant pas ! Je vais maintenant poursuivre mes expériences ; j'ai essayé d'apprendre tout ce que j'ai pu des meilleurs cinéastes allemands, français et italiens, sans parler des primitifs américains : se contenter de les imiter n'est pas suffisant, nous devons nous frayer notre propre chemin. Et même si les films sont dans l'ensemble meilleurs que par le passé, je crois que cela ne fait que commencer, que nous ne sommes pas dans une impasse, mais à l'orée d'une nouvelle ère dans la narration cinématographique. Je pourrai contrôler mon prochain film de bout en bout, car le contrat qui me liait depuis sept ans à une grosse compagnie arrive à terme. (Il y a une loi qui me protège en Californie : on ne peut pas signer de contrat pour plus de sept ans !) Je serai donc bientôt libre d'aller où je voudrai, faire les histoires que j'aurai envie de faire. J'espère avoir encore un peu plus de chance que par le passé afin de ne pas accumuler les échecs commerciaux, ce qui m'empêcherait de trouver des engagements et m'obligerait à reprendre du service dans une grosse compagnie.

— Vous avez, au début de votre carrière, fait de la radio avec Orson Welles, écrit un scénario pour John Huston. Vous venez de dire que vous avez essayé de tirer des enseignements des Allemands, des Français, des Italiens. Y a-t-il des metteurs en scène qui vous ont particulièrement influencé ?



Battle Circus (*Le Cirque Infernal*, 1952) : si Brooks avait pu faire ce film selon son cœur, June Allyson ne figurerait pas sur cette photo

— Je ne sais pas. Je pourrais vous citer les metteurs en scène pour lesquels j'ai de l'admiration, au risque d'en oublier. Huston, Wyler, Wilder, Zinnemann, Minnelli, Stevens sont parmi les plus doués, mais je ne saurais dire si l'un d'entre eux eut une influence directe sur moi. Et surtout, il y a Welles, Orson Welles : je ne crois pas connaître beaucoup de films, dans l'histoire du cinéma américain, qui soient meilleurs, ou même aussi bons, que *Citizen Kane*. En tout cas, les réalisateurs géniaux qui tombent du ciel, ça n'existe pas. Tout cinéaste se tient sur les épaules de tous les cinéastes qui l'ont précédé dans la carrière, qu'ils soient américains, européens, asiatiques. Tout film qu'un metteur en scène a vu, dans son enfance ou plus tard, a eu une influence sur lui. Il en est de même avec les savants : tout ce qui a été consigné par écrit sur des sujets scientifiques a contribué à la science actuelle. On ne peut imaginer quelqu'un disant : « je sais ce que je vais faire, je vais découvrir comment purifier le lait, mon nom est Pasteur et c'est comme cela que ça va se passer », s'il n'a jamais entendu parler des microbes auparavant, s'il ne dispose pas des instruments nécessaires, s'il n'a pas étudié la médecine. Chaque artiste apporte ainsi sa pierre pour édifier le temple, certains un gros bloc de marbre, d'autres un vulgaire caillou, mais les erreurs elles-mêmes sont indispensables. Le docteur Salk a découvert le vaccin de la polio : il y a peut-être eu avant lui quatre cents docteurs Salk qui ont cherché ce même vaccin et se sont trompés, mais ce sont leurs échecs qui donnèrent l'élan nécessaire à Salk, en lui épargnant de commettre à son tour les mêmes erreurs. Sans D.W Griffith, Chaplin, René Clair et beaucoup d'autres comme Griffith, Chaplin, Clair, je ne sais pas si nous aurions été très loin dans la découverte du cinéma. Et tous les films qui furent tournés ont joué leur rôle dans l'ensemble : je crois que nier cela serait plutôt stupide de la part d'un metteur en scène.

Ceci mis à part, sur cet humus constitué par toutes les œuvres passées, le cinéaste doit essayer de creuser son propre sillon : c'est un autre problème. Si j'ai été influencé, c'est par tout le monde, par tous les artistes, et aussi bien, par exemple, par le sens de la composition chez Matisse : la composition des toiles de Matisse est sans doute l'une des plus prodigieuses au monde. Après tout, lorsqu'on fait un film, on a finalement à faire avec une réaction émotionnelle, pas intellectuelle, mais avant tout émotionnelle. On a aussi a faire, mécaniquement, avec des milliers et des milliers de petites images : chaque image est composée et j'essaye de donner à chacune la composition la mieux appropriée à un effet narratif donné, car je crois que cette composition raconte elle aussi une histoire, et pas seulement les mots.

Un thème très personnel

— *Cette histoire que vous racontez nous a parue, à travers la plupart de vos films, tourner autour d'un même thême. Nous ignorons en France* The Flame and the Flesh...

— Ce n'est pas grave. Je n'ai pas travaillé au scénario.

— ... *et* The Wedding Party ?

— Celui-là *était assez réussi.*

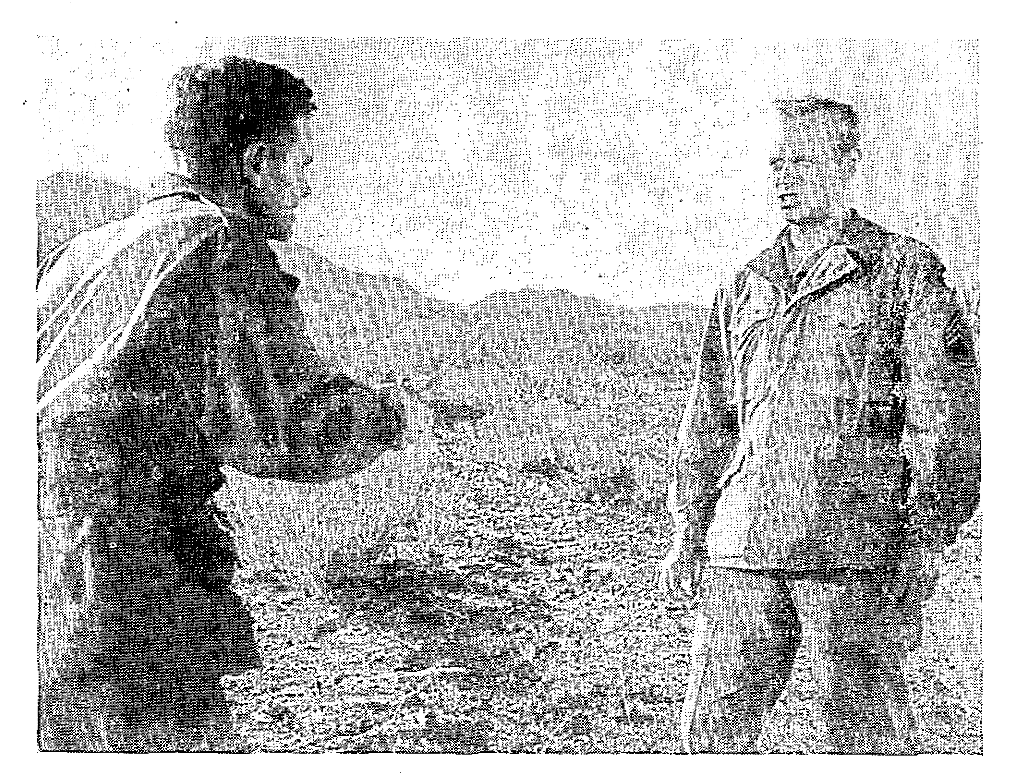
— *Ce thème qui court à travers vos films serait en quelque sorte la peinture d'un homme, d'un honnête homme, qui, sans éclat, mais à force d'héroïsme quotidien, parvient, à rendre le monde meilleur, du moins à en sauvegarder quelques unes de ses valeurs alors qu'elles sont menacées. Cependant, vous semblez depuis quelques temps renoncer aux scénarios originaux au profit d'adaptations de livres ou de pièces à succès et, du même coup, ce thème tend à disparaître de vos œuvres. Il est évident par exemple que dans* Les Frères Karamazov...

— Oui, je vois ce que vous allez me dire. C'est juste. Sans vouloir chercher une excuse à ce film, je dois dire qu'il représente l'un des problèmes du metteur en scène sous contrat avec une grand compagnie : celle-ci souhaite réaliser certains projets et elle ne vous laisse pas toujours le choix, et quand bien même vous choisiriez, vous risquez de ne pas avoir la chance de faire le film à votre idée. Ils sont très rares ceux qui ont enfin réussi à se faire une réputation leur permettant de faire exactement ce qu'ils désirent, où et quand bon leur semble ; et la liberté, dans un cas semblable, est une chose importante. George Stevens, William Wyler, John Huston, Billy Wilder, Fred Zinnemann, quelques autres, n'ont pas de contrats pour une durée déterminée : ils signent film par film. Ils n'ont pas besoin de contrat : ils n'ont nul besoin de protection pour gagner leur vie. Ce sont les caïds !

J'en reviens à l'essentiel de votre question : j'aime en effet illustrer un thème assez proche de celui que vous m'avez décrit. J'ajouterai toutefois quelque chose : je dépeins en général un être humain qui s'oppose à l'époque dans laquelle il vit et la lutte qu'il mène pour se débarrasser des entraves du passé, s'épanouir et continuer à aller de l'avant, car les héros de mes films sont toujours à la recherche de quelque moyen de s'exprimer pleinement. Cette lutte constante se manifeste parfois dans une direction, parfois dans une autre. Et si j'ai tant parlé de ce thème, c'est parce qu'il m'est très personnel (par personnel, j'entends que j'en suis moi-même le prisonnier). Les trois romans que j'ai écrits sont sur ce thème, la plupart de mes films aussi : *Blackboard Jungle, Something of Value,* même *Crisis.* mon tout premier film, traitent à des degrés divers de ce thème ; celui-ci apparaît clairement, dès que j'ai la possibilité de travailler sur un script qui ne soit pas l'adaptation d'un classique auquel il faut avant tout rester fidèle. Vous le retrouverez même, dans une certaine mesure, dans *Cat On A Hot Tin Roof,* bien que ce ne soit pas une de mes histoires, mais une pièce de Tennessee Williams. Par contre, c'est de tout autre chose que parlent *The Flame And The Flesh. The Last Time I Saw Paris* ou *The Wedding Party* qui est une histoire, un peu trop charmante peut-être, de Paddy Chayefsky, un petit exercice pour la télévision qu'en fait on aurait dû ne jamais porter à l'écran : mais je crois que le film est réussi.

La griffe de l'auteur

Mais si ces temps-ci, je travaille plutôt sur des livres ou des pièces à succès, c'est que le studio se trouve dans une situation délicate : il lui faut trouver des vedettes pour interpréter les projets qu'il veut réaliser. Un acteur ou une actrice, pressenti par la M.G.M. pour jouer dans un film, dira : « *Pourquoi jouerais-je dans un film tiré d'un scénario original ? Comment saurais-je si cette histoire vaut quelque chose ? Une pièce célèbre, d'accord : payez-moi la forte somme et je jouerai dedans.* » Pour sa propre compagnie de production, cet acteur accepterait de financer une histoire originale, mais tant qu'il ne cherche qu'à gagner de l'argent en travaillant pour une grosse compagnie, pourquoi n'en profiterait-il pas pour, en même temps, accroître sa popularité ? Aussi, avec un grand studio, l'acteur ne prendra pas de risque : il n'acceptera de jouer que dans ce qui d'avance offrira les plus grandes chances d'être un gros succès commercial, donc un film tiré d'une œuvre célèbre. En outre, il y a les banquiers newyorkais qui investissent de l'argent dans le cinéma et qui vous diront à leur tour : « *Comment savoir si cette histoire écrite par on ne sait trop qui présente quelque intérêt ?* » On pourrait leur dire : « *Lisez-la !* » Mais ils répondraient : « *Justement, nous l'avons lue et nous ne savons toujours pas si elle vaut quelque chose. Si une pièce a été jouée à Broadway deux ans durant, nous savons qu'elle est bonne. Si un livre est un best-seller, nous savons qu'il est bon. Nous sommes alors d'accord pour investir des capitaux dans le film qu'on en tirera, car nous ne pouvons nous offrir le luxe de risquer un échec commercial.* » Du point de vue du banquier, je suppose que ce raisonnement se défend ; il s'intéresse au cinéma pour une seule raison : investir deux millions de dollars et en gagner quatre. Si vous lui parlez autre chose que bénéfices, vous êtes aussitôt suspect à ses yeux ; inutile d'évoquer l'Art, il vous répondrait que, s'il en a envie,



Take the High Ground (*Sergent La Terreur*, 1953) : un héros brooksien, Richard Widmark

il peut toujours aller dans un musée et regarder ce q'il y a sur les murs. Un film doit avant tout être un succès. Et il n'investit son argent que dans des films tirés de livres, de pièces ou d'histoires qui ont fait leurs preuves, parce qu'il ne fait pas confiance à son propre jugement. Il n'est pas un créateur, *il n'est pas un artiste* et il aimerait autant éviter que l'invention créatrice ne s'introduise dans un film, car elle est dangereuse, puisque suceptible de ne pas être commerciale. Il préfère passer le film au laminoir de la routine afin d'en faire un produit standard. *Montrez-moi vingt films tournés entre 1910 et 1925 :* je pourrai sans doute vous dire, si ce sont de très bons films, quel en est le metteur en scène sans avoir vu son nom au générique, parce que le film porte la griffe de son auteur, la marque de son style. Mais si j'ouvre une boîte d'aspirine, je serais bien incapable de vous dire qui a fait ce cachet et qui a fait cet autre cachet. Bien des films sont comme les cachets d'aspirine : *on ne peut dire qui les a réalisés* et parfois même on oublie qui en étaient les acteurs, tant ces produits se ressemblent entre eux.

De plus en plus, maintenant, lorsqu'on voit un film « différent », d'après un scénario original, on s'aperçoit que c'est une production à petit budget dont, le plus souvent, le metteur en scène est le promoteur. Dans ces films, qui sont encore rares, mais dont le nombre ne *cesse de croître, tout le monde prend* un risque : metteur en scène, scénariste, acteurs, tous sont intéressés aux bénéfices. *The Defiant Ones,* avec Sidney Poitier et Tony Curtis, réalisé par Stanley Kramer, vient de sortir : c'est un film dans lequel il y a beaucoup de bonnes choses. Le *scénario, original, pouvant être réalisé* sans dépenses excessives, Stanley Kramer l'acheta et en fit un film qui remporte un succès triomphal. C'est heureux : cela peut encourager des producteurs à se lancer dans des entreprises similaires, tandis que, si des films de ce genre n'avaient pas la faveur du public, cela *n'aiderait pas la situation* à évoluer. Pour ma part, je voudrais faire maintenant un film dont je suis en train d'écrire le scénario, d'après un livre qui date de 1927, « Elmer Gantry » de Sinclair Lewis. Je ne suis pas sûr de parvenir un jour à faire ce film et, si j'y parviens, je risque alors d'être flanqué à la porte des Etats-Unis. C'est l'histoire d'un évangéliste — sujet dangereux en luimême — qui, de plus, *est un hypocrite,* un menteur, qui exploite ceux qui ont la foi et ceux qui cherchent à croire en quelque chose. Mais je veux tenter de faire ce film et voir ce qui arrivera : ce devrait être un beau sujet de controverse. Actuellement, mon scénario est trop long : *chaque fois que je crois toucher à la fin, il me reste encore* une scène à ajouter ; si j'exprime jusqu'à la dernière goutte un script de 130 à 135 pages, j'obtiens un film d'environ deux heures : or, mon scénario, mon tout premier traitement, atteint en ce moment 248 pages et il n'est pas encore tout à fait terminé ! Je vais pouvoir en couper un drôle de morceau !

« Avez-vous songé à votre salut ? »

— L'action se déroule-t-elle dans les années vingt ou bien l'avez-vous transposée de nos jours ?

— Je voudrais la situer dans les années vingt, mais, pour des raisons financières, je serais peut-être obligé de prendre pour cadre les années trente, car à cette époque les vêtements n'étaient pas tellement différents de *ce qu'ils sont aujourd'hui,* alors que les différences vestimentaires entre 1959 et les années vingt sont plus marquées. Pour ne pas me ruiner en costumes, il me faudra donc probablement opter pour les années trente. Je le regrette, car les années vingt furent une époque bien plus fantastique : les prédicateurs inondaient alors l'Amérique et jouaient réellement un rôle important dans la vie du pays. Ce genre d'évangélisation est une tradition typiquement américaine ; je ne connais pas beaucoup d'Européens qui aient voyagé de ci de là pour convertir des milliers de gens grâce à leurs talents dramatiques. Mais, aux Etats-Unis, l'idée d'un « retour à la vie », d'une « renaissance », a *toujours semblé indispensable* à ces gens qui étaient séparés de leurs foyers par des milliers de kilomètres : la plupart d'entre eux étaient des immigrants qui, au XVIIIe ou au XIXe siècle, étaient venus d'Europe, avaient rompu avec leurs liens familiaux, et ils avaient besoin d'une espèce de réadaptation, d'un *retour à quelque sorte de*



Blackboard Jungle (*Graine de Violence*, 1954) : trente amateurs, y compris Vic Morrow

religion : c'est ce qui fit le succès des premiers prédicateurs vers le milieu du XIXe siècle. Il suffisait de se procurer une tente, de partir vers l'Ouest où des gens bizarres venaient des quatre coins du monde et de leur déclarer : « *Frères, avez-vous songé à votre salut* ? » Et ils se rendaient compte qu'ils n'y avaient guère songé, qu'ils n'avaient fait que jouer, boire, errer, piller et tuer, et qu'après tout mieux valait qu'ils s'occupent un peu de leur salut avant de repartir à l'aventure. Ainsi, vers 1830, il y avait un prédicateur très connu sous le nom de Moody, William Moody : il était la grande attraction pour les aventuriers de l'Ouest et, à sa manière, il leur inculquait un certain esprit de communauté, calmait les plus excités en les menaçant des flammes éternelles, à moins qu'ils n'essayent d'être sauvés. Et, ma foi, je pense qu'être sauvé une fois de temps en temps n'a jamais fait de mal à l'âme de personne !

Bref, la tradition du prédicateur est solidement ancrée dans les mœurs américaines. Aujourd'hui encore, nous avons un prédicateur qui remporte un succès considérable en Angleterre, ou même dans les pays catholiques comme la France, ou même dans les pays musulmans comme les Indes : il attire facilement 100.000 personnes dans un stade pour l'entendre parler. Chaque fois que l'on traverse une période de crise, peu avant ou juste après une grande guerre, apparaît un prédicateur qui remporte un succès inouï. Mais de tout temps, il y a eu, et il y aura des prédicateurs, car la foule semble avoir besoin de prendre appui sur quelque chose : la gloire céleste l'inquiète, elle se sent un peu coupable, nerveuse, ne sait trop comment assurer sa sécurité. Lorsque la sécurité — j'entends non seulement la sécurité financière, mais morale — se trouve menacée, ces prédicateurs donnent aux gens une espèce d'espoir, car, en Amérique, nous aimons croire que, quels que soient les ennuis qui nous arrivent, ils ne sont pas sérieux. Lorsque survient la dépression, ce n'est pas la faute du gouvernement, ce n'est pas la faute

des économistes, ce n'est pas la faute de certains grands personnages : nous préférons penser que nous-mêmes sommes fautifs, que nous avons péché de quelque manière et que, si nous ne pèchons plus, ces problèmes disparaîtront. Les problèmes économiques sérieux ne sont pas des problèmes nationaux, mais individuels. Tout Américain pense que s'il devient un brave type, honnête, s'il ne trompe personne, s'il ne pèche pas trop, il gagnera peut-être demain à la loterie ou, qui sait, peut-être épousera-t-il la fille du patron. Par contre, si vous n'avez pas de succès, si vous allez en prison, si vous êtes malheureux, si vous êtes pauvre, c'est probablement parce que vous avez péché. Après tout, autant que je sache, c'est peut-être vrai, mais en tout cas c'est plus facile d'avaler ça qu'admettre comme cause d'une dépression une structure économique défaillante. Et cette mentalité vient de ce que l'Américain est persuadé que son pays est le plus grand du monde, que tout y est pour le mieux. D'ailleurs, incontestablement, c'est un pays très riche, béni des dieux ; tout s'y trouve en abondance, et je ne pense pas seulement à l'argent.

Trois mille visages de pierre

Si j'arrive à tourner *Elmer Gantry*, en tout cas je n'en transposerai pas l'action de nos jours, quoique bien des éléments aient aujourd'hui leur équivalent. Mais en situant mon histoire à une époque révolue, j'ai beaucoup plus de chances de pouvoir la traiter honnêtement : les gens qu'elle touchera se diront que, bien sûr, cela ne se passe pas de nos jours, mais que mieux vaudrait jeter un coup d'œil alentour pour s'en assurer. Tandis que, si mon histoire était contemporaine, trop de gens diraient qu'ils ne tiennent pas à voir ce film parce qu'on y parle en mal de l'un de leurs amis, ou de quelqu'un avec qui justement, pas plus tard qu'hier, ils ont sympathisé. Déjà, dans *Blackboard Jungle,* j'avais dû créer une école fictive, dans une ville fictive, si bien que la plupart des gens pouvaient se dire que ce n'était pas *leur* école, mais quelque centre d'apprentissage, quelque part à New York : cependant, au fond d'eux-mêmes, ils savaient bien que la situation était la même dans 85 % de écoles. Mais si j'ai pu faire ce film, c'était justement à condition de prétendre que c'était une école inventée de toutes pièces : et, malgré cela, l'autorisation municipale indispensable pour tourner dans les rues me fut refusée par toutes les villes auxquelles je la demandai. C'est pourquoi nous avons dû tourner *Blackboard Jungle* en décors : sur un plateau à l'air libre, nous avons donc construit un complexe avec un bout de métro aérien et un morceau d'école.

— Ne préférez-vous pas cependant tourner en décors qu'en extérieurs ?

— Si, bien sûr, on contrôle mieux ce que l'on fait. Mais des rues, une ville, comment construire des décors pareils ! On peut tout au plus les suggérer. Heureusement, pour certaines histoires le réalisme du décor n'est pas l'essentiel : pour *Blackboard Jungle,* il suffisait de créer une impression, l'illusion que cela se passait à New York, juste sous le métro aérien. Dans ce cas particulier, toute l'action se déroulait plutôt entre des visages que dans un endroit précis, et la moitié de l'histoire se passait dans une salle de classe : aussi, ce n'était pas grave d'être en studio. Dans le cas d'*Elmer Gantry*, il me faudra partir à la campagne, parce qu'une grande partie de l'histoire se déroule sous une tente avec des milliers de gens qui viennent écouter un prédicateur : or, si je tournais ce film à Hollywood, je serais obligé de prendre des figurants pour camper la foule et ceux-ci sont incapables d'avoir une réaction naturelle. Il est très difficile de travailler avec eux : ils sont usés jusqu'à la corde, rien ne les impressionne, ils n'écoutent rien, ils n'entendent rien. Il me faudra donc aller dans de petites villes, convier les habitants à prêter leur concours et voir si j'arrive à les stimuler assez pour obtenir d'eux des réactions naturelles. Pour les filmer, je dissimulerai des caméras : on leur dira qu'on n'est pas tout à fait prêts à tourner et qu'on va répéter une dernière fois : alors, on tournera. Une fois la prise dans la boite, on leur avouera qu'on les a filmés, parce qu'on doit avoir leur permission. A Hollywood, avec des figurants, ce serait atroce, faux, impossible : vous auriez sur l'écran trois mille visages de pierre. A longueur de journée, ils jouent à la belote dans un coin du plateau ou lisent les résultats des courses ; ils sont incapables du moindre mouvement, sinon de vous faire des courbettes. Ce sont des monstres.

Qui est l'acteur ?

— *En tout cas, le jeu des acteurs, dans vos films, est toujours étonnant. Comment parvenez-vous à ce résultat ?*

— Il me serait plus facile de vous l'expliquer sur mon plateau qu'ici. Je crois, en effet, parvenir à d'assez bons résultats avec les acteurs, mais peut-être est-ce aussi une question de chance. Pour travailler avec un acteur, avant tout j'essaye de connaître l'individu : qui est l'acteur, d'où vient-il, quels sont ses antécédents, qu'est-ce qui le fait rire ou pleurer, qu'est-ce qui le rend triste ou heureux ? Car, il m'est facile de dire à l'acteur : « *La fille va entrer, vous dire tarataratata et vous rirez.* » Nous tournons le plan : la fille entre, dit tarataratata et l'acteur ne rit pas. Je lui demande ce qui se passe : « *Eh bien ! je ne trouve pas que c'est drôle.* » Ce n'est alors pas la peine que je m'efforce de le faire rire en lui disant qu'il *doit* rire : il me faut découvrir ce qui le fait rire (d'ordinaire, j'essaye de le savoir à l'avance). Nous bavardons un moment et finalement je m'aperçois qu'il faut faire naître un phénomène d'identification entre l'acteur et le résultat requis. Quand pour l'acteur vient le moment d'embrasser cette fille en ayant l'air d'en avoir vraiment envie, même si cette fille ne lui semble pas particulièrement séduisante, on ne peut agir que sur la base d'une identification personnelle de l'acteur avec un résultat requis, de façon à ce qu'il puisse puiser dans le souvenir de ses propres expériences pour aboutir à ce que l'on désire.

— *Plutôt que persuader un acteur de rire s'il n'en a pas envie, modifieriez-vous votre scénario ?*

— C'est parfois nécessaire. Quand j'écris mon histoire, je crée un personnage qui a certaines dimensions, certaines propriétés. Lorsque j'arrive sur le plateau, je suis en face d'un être humain qui n'est plus une création de mon esprit : lui aussi, a certaines dimensions, certaines propriétés, un certain fonds ; il peut même parfois donner plus de satisfactions que le personnage créé sur le papier, aussi, doit-on laisser à l'acteur toute latitude de broder autour de son rôle. D'autre part, il y a des acteurs qui, simplement, ne parviennent pas à faire jouer tous les ressorts du personnage : il faut alors faire des retouches jusqu'à ce que le personnage leur aille comme un gant. Cela se produit très souvent, surtout lorsque deux personnages ont un lien de parenté entre eux : deux acteurs se retrouvent sur le plateau et sont censés être frère et sœur, ou homme et femme, alors que la plupart du temps ils ne se connaissent pas l'un l'autre. C'est un problème difficile à résoudre, surtout qu'ils ne font aucun effort pour mieux se connaître : ce n'est pas dans les coutumes hollywoodiennes. C'est-à-dire qu'on peut raconter des blagues à quelqu'un sur le plateau et toujours ne pas le connaître, coucher avec une femme et toujours ne pas la connaître : bien qu'à Hollywood nous vivions dans un petit monde clos, nous sommes pratiquement des étrangers les uns pour les autres. Avec les nouvelles générations d'acteurs, c'est un peu plus facile : dans l'ensemble, ils font un effort pour mieux connaître les gens qui les entourent. Mais trop souvent l'acteur est un égoïste qui s'intéresse à son rôle à lui, un point c'est tout. Lorsqu'on a la chance de tomber sur des acteurs qui s'efforcent de travailler en collaboration et qu'on adapte aussi bien les dialogues que les jeux de scène pour leur faciliter la tâche, on peut espérer un bon résultat.

J'ai eu souvent cette chance, peut-être parce que j'aime les acteurs — je rêve d'être acteur moi-même — et que je compâtis à leurs ennuis ; grâce à cela, ils sont peut-être plus décontractés avec moi qu'avec d'autres. Ils se rendent rapidement compte que je suis très sérieux quant à mon travail et que j'attends le meilleur d'eux-mêmes, le seul gain que j'espère en tirer étant de faire le meilleur film possible. Et ceux qui ont réellement le désir de bien faire les choses se trouvent dans une ambiance où chacun vient en aide à l'autre et où il leur est possible d'essayer de donner leur maximum. Dès le départ, je m'efforce de leur faire comprendre que connaître son rôle par cœur n'est pas suffisant, qu'il faut également apprendre à connaître ses partenaires, car c'est à force de petits détails, qui alors naîtront d'eux-mêmes, que le public pourra croire que ces deux hommes sont frères, ou père et fils.

Un pur-sang sur la ligne de départ

— *Faites-vous beaucoup de répétitions ?*

— Cela dépend. J'évite de multiplier les répétitions, parce que plus un acteur répète, plus son jeu est appliqué. Pour *Blackboard Jungle,* je ne pouvais pas répéter, parce que les trente gosses de la salle de classe étaient tous des amateurs, à l'exception de Sidney Poitier.

— *Vic Morrow était aussi un amateur ?*

— Oui, lui aussi. Il affirmait avoir joué auparavant, mais il mentait : pour avoir le rôle, il avait fait croire qu'il était un professionnel. Ces gosses étaient excellents à la première répétition, moins bons à la seconde, assez mauvais à la troisième et à la quatrième, c'étaient des monstres. J'avais donc pris le parti de ne pas répéter : je discutais la scène avec eux, leur disais approximativement ce qui allait se passer et tournais. Pendant près d'une semaine, Glenn Ford fut terriblement furieux parce qu'il ne savait jamais exactement quand lancer ses répliques ou quand se taire ; mais quand il fut un peu rompu à cette gymnastique et qu'il sut s'adapter à ce rythme syncopé, il devint d'un naturel prodigieux. Dans le cas de *Cat On A Hot Tin Roof,* nous répétâmes certains plans pendant une heure, d'autres pendant cinq minutes. Elizabeth Taylor a une façon toute particulière de jouer : elle a vingt-six ans et joue film sur film depuis près de quinze ans ; n'ayant jamais joué ailleurs que dans des films, étant donc purement actrice de cinéma, il lui est très difficile de se donner autant pendant une répétition qu'au cours du plan : pendant la répétition, elle joue comme si on devait en rester éternellement au stade de la répétition. Mais que les lumières s'allument, que l'on soit prêt à donner le moteur et bang ! elle est comme un pur-sang sur la ligne de départ. Elle est comme ça, comme un vieux professionnel blasé. Prenez les acteurs de ce film : Burl Ives avait peut-être fait trois films, Paul Newman et Judith Anderson une demi-douzaine chacun, Jack Carson cent films bien sûr, mais c'était le tout premier rôle cinématographique de Madeleine Sherwood : Elizabeth Taylor, la plus jeune de la troupe, était le vieux « pro ». Il y avait aussi cinq gosses entre cinq et dix ans, dont aucun n'avait été acteur auparavant : je les avais choisis, parce qu'il me fallait cinq monstres sans cou ; eh bien ! nous ne pouvions répéter plus de deux ou trois minutes les scènes avec les gosses : ils faisaient chaque fois quelque chose de différent, aussi nous ne pouvions qu'allumer les lumières, dire à peu près ce que nous allions faire et tourner.

Il n'y a donc pas de règles en ce domaine : le nombre de répétitions dépend de l'acteur. Il faut que le metteur en scène — ainsi que l'acteur si possible — soit élastique et puisse, comme un ruban de caoutchouc, s'étirer à la dimension voulue, dans une direction ou dans une autre. Je n'arrive pas au studio le matin en disant aux acteurs : « *Vous ici, vous là, vous là, vous ici et allons-y, la scène doit se passer comme ça et comme ça.* » Non. Je leur demande de jouer la scène comme ils ont envie de la jouer pour voir ce qu'elle leur inspire. Si c'est bon, parfait : je ne cherche pas à entrer en compétition avec eux. Si ce n'est pas bon, nous la travaillons, nous la modelons ensemble de façon à ce que tous les acteurs se familiarisent avec elle. En général, je renvoie l'équipe, car, du moment où un acteur fait face à un public, son comportement en est affecté : il désire éprouver sa « présence » et, devant un public, commence à faire l'intéressant ou à affirmer que sur telle ou telle chose c'est lui qui a raison. Je n'aime pas cela. Aussi, quand nous répétons, j'envoie toute l'équipe prendre un café : les erreurs de l'acteur n'ont plus alors d'autres témoins que lui-même et moi, et il sait qu'il n'a pas besoin de chercher à m'impressionner autrement qu'en jouant bien ; je peux lui faire des observations sans qu'il se rebiffe, alors qu'en présence de quelqu'un, il me dirait qu'il sait aussi bien que moi ce qu'il fait. Quand nous avons terminé notre travail, que je rappelle l'équipe et que nous sommes prêts à éclairer le plan, vis-à-vis des autres, l'acteur donne l'impression de façonner lui-même son jeu dans ce plan, et je crois que, de cette façon, il travaille beaucoup plus facilement. Assez vite, il se rend compte qu'il n'y a pas de honte à se tromper, que cela peut m'arriver aussi bien qu'à lui ; un climat de confiance s'établit, les efforts se coordonnent et le film ne peut qu'en profiter.

— *Avez-vous par avance une idée précise de ce que vous allez faire avec votre camera ?*

— Au début, je ne touche pas du tout à la camera. Je fais d'abord répéter le plan. Quand j'ai décidé que telle sera la façon dont le plan sera joué, c'est selon un certain point de vue : chaque plan est régi par un certain point de vue, de même que chaque scène, de même que l'histoire entière. Donc, quand je vois de quelle façon le plan va se déployer, se jouer et se composer, je prends mon viseur, appelle mon chef opérateur et lui explique comment j'envisage le plan : « *Le facteur prédominant dans ce plan est cette personne. Nous allons donc toujours la garder ici, en premier plan, de cette façon, etc...* » Et je me déplace avec mon viseur en indiquant à mon chef opérateur chaque position de la camera. Puis je lui parle de l'ambiance de la scène, afin qu'il sache quel genre d'éclairage faire. Ensuite, je monte moi-même sur le chariot et répète une fois avec les acteurs et la camera : nous faisons les retouches nécessaires et des marques pour les différentes positions de la camera ; à mes côtés, j'ai mon cameraman et lui indique avec le maximum de précision l'image que je veux à tel et tel moment du plan. Quand il monte à son tour sur le chariot et que nous faisons une répétition pour lui, je vérifie de temps en temps dans le viseur pour voir si le cadrage correspond exactement à celui que nous avions déterminé auparavant. Et, une fois l'éclairage fait, nous sommes prêts à tourner : le résultat peut ne pas toujours être bon, mais du moins c'est ce que je voulais.

Mais tant que nous n'avons pas fini de répéter le plan, la camera reste dans son coin. Les acteurs ne doivent pas jouer par rapport à la camera, mais par rapport à ce qu'ils sont censés être et faire. C'est mon travail de placer ensuite la camera de façon à ce qu'elle



The Last Hunt (La dernière chasse, 1955) : « Je regrette d'avoir raté ce film. »

voie ce que je veux qu'elle voie, quitte à, si nécessaire, rectifier la position d'un acteur. Je *n'ai que très, très rarement* demandé à un acteur de faire quelque chose en fonction de la position de la camera. L'acteur n'a pas à se préoccuper de l'endroit où sera la camera : si j'en surprends un regardant alentour pour savoir sous quel angle il sera filmé, c'est qu'il y a quelque chose qui va mal. Ce n'est pas son affaire : son affaire est de se préoccuper de son partenaire. Qu'un acteur me demande : « *Allez-vous me faire un gros plan ?* », et je sais qu'il y a quelque chose qui cloche. Ce n'est pas son affaire : son affaire est de se perdre dans la scène au point d'oublier qu'il est sur un plateau de cinéma.

— *Selon vous, quels sont vos meilleurs films ?*

— Les meilleurs, c'est difficile à dire. Les films qui, selon moi, offrent le plus d'intérêt sont *Crisis, Deadline U.S.A., Blackboard Jungle, Something of Value* et *Cat On A Hot Tin Roof* qui est, je crois, un bon film. Il y a un autre film que j'aime bien, quoique je l'ai raté, le seul western que j'ai fait, *The Last Hunt.* J'ai travaillé avec beaucoup d'enthousiasme à ce scénario, mais l'histoire n'a pas donné tout ce que j'en attendais : c'était un film difficile à faire, mais il aurait pu être remarquable. C'était d'une honnêteté si brutale qu'en Amérique personne n'a été le voir : il y a chez nous des millions de chasseurs qui n'ont pu supporter de voir ce film, parce qu'ils se sont rendu compte que des chasseurs ont massacré les bisons, sauvagement massacré seize millions de bisons, et non pas, comme les Indiens, pour en manger la viande, mais pour les peaux, pour toucher deux dollars par peau. Ce devait être une histoire géante, à la mesure d'une époque où il y avait des géants en Amérique : alors que le pays était en pleine évolution, en massacrant les bisons, ils massacraient en un sens leur avenir, parce qu'ils gaspillaient les richesses dont ils étaient comblés. Je regrette d'avoir raté ce film.

— *Ne pensez-vous pas que votre échec avec* The Last Hunt *soit dû au fait que ce soit un western et que vous soyez plus à l'aise dans les histoires contemporaines ?*

— Non, cela tient à autre chose, mais je n'ai pas envie d'en parler. C'est de l'histoire ancienne et il y a des personnes impliquées dans cette affaire, dont je préfère taire les noms. Cela n'a plus d'importance : c'est terminé. Je sais ce qui n'allait pas et j'essaierai de ne plus retomber dans les mêmes erreurs. Et ce serait réellement difficile de déterminer les responsabilités de chacun. Il s'est trouvé simplement que tout s'est mal passé. Un jour, retournez voir ce film : il est quand même intéressant.

La mort du « New York World »

— *Le dénouement de* Deadline U.S.A. *est assez ambigu : on sait que Bogart est attendu à la sortie du journal et l'on peut se demander s'il ne va pas être abattu, dès qu'il se montrera.*

— Oui, mais c'était un expédient mélodramatique que j'ai substitué à la fin que je voulais faire. J'avais écrit une dernière scène qui ne fut jamais tournée parce qu'elle fit dresser les cheveux sur la tête des dirigeants de la Fox. « *Que voulez-vous prouvez ? Vous êtes communiste ou quoi ? — Pourquoi ? Pourquoi croyez-vous que je sois communiste ? — Vous sous-entendez que la presse américaine n'est pas libre ! — Pas du tout. Je dis qu'un peu de la liberté de la presse a été perdue et qu'il ne faut plus en perdre. — Vous voulez dire que chaque fois qu'un grand journal meurt, un peu de la liberté de la presse meurt avec lui ? — Exactement. Et je ne suis pas seul à le dire : demandez à n'importe quel grand rédacteur en chef, à n'importe quel journaliste. Un grand journal qui meurt, c'est une voix qui s'éteint : le jour où il ne restera qu'une seule voix, finie votre liberté !* » L'histoire de *Deadline U.S.A.* était, en fait, celle de la mort du « New York World ». Le « New York World » était l'un des plus grands journaux existant aux Etats-Unis et appartenait à Pulitzer. Quand Pulitzer mourut, le journal passa aux mains des héritiers et commença à perdre de l'argent. Les héritiers décidèrent alors de le vendre. Les ouvriers, les reporters, tous les gens qui travaillaient au « World » estimaient que le journal leur appartenait et proposèrent de l'acheter pour une somme équivalente à celle qu'offrirait n'importe quel autre acheteur. C'était trop tard : ils échouèrent parce que le



Something of Value (*Le Carnaval des dieux*, 1956) : le dénouement du film est l'inverse de celui du livre

journal fut vendu à leur insu au « Telegram ». De cette fusion naquit le « World Telegram ». Mais le « Telegram » acheta aussi d'autres journaux qui étaient tout simplement absorbés par le colosse : il acheta un autre grand journal, le « Sun », et maintenant il y a trois grands journaux en un seul, le « World Telegram and Sun ». Mais que sont devenus les points de vue des trois journaux ? Le « Sun » était très conservateur, le « World » très libéral et le « Telegram » n'était en gros qu'une feuille à l'usage des turfistes : la feuille de courses a finalement remporté la victoire et fusionné avec le grand journal libéral et le grand journal conservateur ; le « World Telegram and Sun » est peut-être un très bon journal,mais ce n'est pas le « Sun », ce n'est pas le « World », ce n'est même pas le « Telegram ».

Ce que je voulais dire dans *Deadline U.S.A.*, c'était donc qu'il faut lutter pour conserver un grand journal en vie et que seuls en sont capables les gens qui conçoivent ce journal : car un grand journal ne sort pas des presses, il sort du cerveau de ceux qui l'animent. Pulitzer fut un grand rédacteur en chef et un grand journaliste : l'un de ses fils eut tellement honte du sort qui échut au vieux « World » qu'il lança le « Saint-Louis Post Dispatch » et, aujourd'hui, c'est un grand journal. Si j'avais donc pu donner à *Deadline U.S.A.* la fin que je souhaitais, ç'aurait été un film passionnant, mais je n'avais pas les mains libres. Pour pouvoir mener un film à bonne fin, il ne suffit pas d'être entouré de gens de talent : il faut aussi, en plus de tout le reste, avoir de la chance.

— *Pour* Something of Value, *vous avez, je crois, fait des changements considérables par rapport au roman ?*

— Il a bien fallu : quand je suis arrivé en Afrique, je me suis aperçu que le livre ne tenait pas debout. Ils trouvaient ce bouquin plutôt comique, là-bas.

— *En tout cas, vous en avez changé tout le sens, puisque, à la fin du livre, le Blanc poursuit son ancien ami Noir avec l'intention de l'abattre.*

— Oui. C'était loufoque : il se lançait à la poursuite de son ancien ami pour le tuer sous-prétexte que celui-ci avait participé au massacre de sa famille. Si tel devait être le dénouement de l'histoire, pourquoi avait-il attendu si longtemps ? Il n'avait qu'à abattre le Noir tout de suite ! C'était invraisemblable : le héros n'était pas un assassin. En fait, il fallait qu'il traque le Noir, non pas pour le tuer, mais pour le sauver, car ce n'était qu'en le sauvant qu'il pouvait espérer dans l'avenir de l'Afrique, c'était la seule chance d'éviter que les Blancs ne soient flanqués à la porte par les Noirs.

Le principe vital

— *Parmi ceux de vos films qui offrent le plus d'intérêt, vous n'avez pas mentionné* Battle Circus.

— *Battle Circus ?* Hum... C'est aussi un film qui aurait pu être très bon, mais il aurait fallu qu'il n'y ait pas de fille dans cette histoire. Cette intrigue sentimentale plutôt stupide, ce que j'ai pu la maudire ! Si seulement j'avais pu faire ce film honnêtement ! Mais on vous dira toujours que sans une petite « romance », le film est invendable. La « romance », la « romance », ça devient insupportable à la longue ! Et c'est grave, parce que vous pouvez prendre les plus grands acteurs, le meilleur chef opérateur, la crème des techniciens, votre film ne vaudra pas plus que ce que valait le scénario. Si l'histoire est bonne, si sa construction est parfaite, vous pouvez faire beaucoup d'erreurs, ça n'a pas d'importance. Mais si l'histoire est mauvaise, le jeu des acteurs peut-être sublime, la musique magnifique, les couleurs à couper le souffle, le film sera quand même raté. Le principe vital de l'œuvre, c'est l'histoire. Les cinéastes sont censés être de bons techniciens, de bons charpentiers, de bons photographes, de bons metteurs en scène, de bons acteurs, ils sont censés connaître leur boulot : et la plupart, d'ailleurs, le connaissent. Mais s'il y a quelque chose qui cloche dans leur histoire et qu'ils ne s'en aperçoivent pas, alors gare aux catastrophes. Ce genre d'ennui arrive souvent : cela m'est arrivé aussi, cela arrive à tout le monde. Wyler, par exemple, a fait des films absolument sans intérêt : ce n'est pas que Wyler ne soit pas un bon metteur en scène, simplement son scénario ne valait rien.

— *Croyez-vous qu'un grand metteur en scène puisse ne pas se rendre compte que son scénario ne vaut rien ?*

— Oui. Il peut avoir entre les mains une mauvaise histoire et être persuadé qu'elle est excellente. Tout un tas d'écrivains ont écrit tout un tas de livres. Que ce soient Dostoïewski, Tolstoï, Victor Hugo, ou d'autres moins célèbres, tous pensaient, quand ils se mettaient à écrire, que cela allait être une grande histoire : il n'y avait pas le moindre doute dans leur esprit sur ce point. Le fait que l'histoire n'était pas si bonne que ça n'apparaît que plus tard. Pourquoi ces erreurs de jugement ? Parce que tout artiste est un organisme vivant, qu'il traverse certaines périodes où son discernement perd de son acuité : cela peut provenir de ce qu'il vit avec une femme qui ne lui convient pas, ou bien qu'il n'a pas de femme, ou ne veut pas de femme, ou a trop à manger, ou souffre d'un mal qu'il ignore, ou bien peut-être est-il entré dans une période de son existence où il est en stagnation. S'il était une machine parfaite, il n'aurait évidemment pas de ces problèmes, mais ce n'est pas le cas. Il se peut aussi qu'il cherche à traiter son histoire d'une nouvelle façon, ou qu'il aborde un genre d'histoire auquel il ne s'était jamais exercé. Je parle bien sûr des meilleurs, et pas des médiocres qui ne font qu'un film de plus.

Il y a là, d'ailleurs, un autre problème : le pire film d'un grand metteur en scène est encore supérieur à la meilleure des médiocrités, mais la critique oublie parfois de tenir compte de cette vérité première. Elle attend plus d'un grand cinéaste que d'un quelconque artisan et elle juge ses films selon d'autres critères. Il est bien compréhensible que, dans un journal, il soit difficile de regarder d'un même œil un stupide petit western où deux

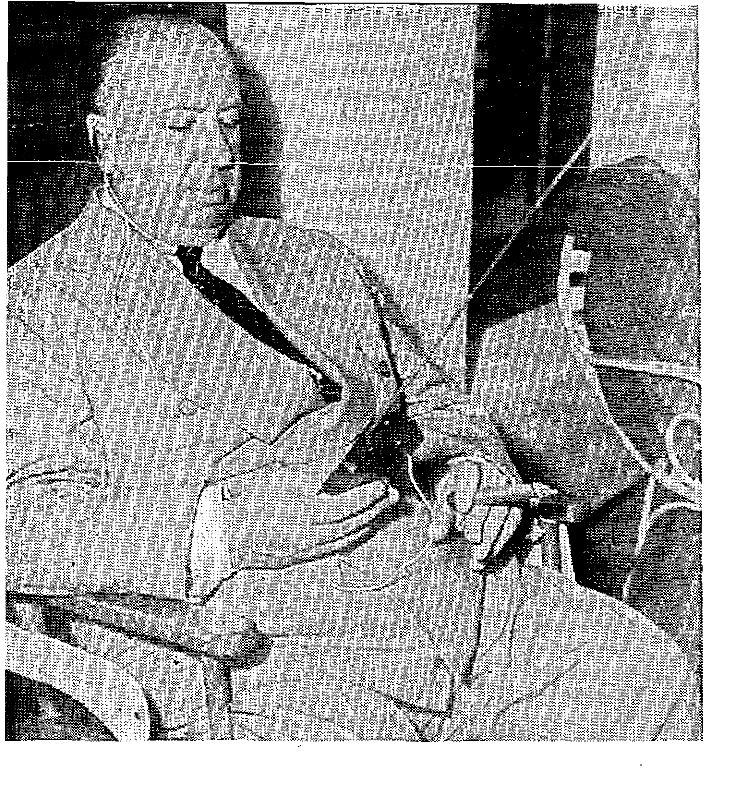
types descendent la grand-rue, revolver au poing, pour s'entretuer, comme cela s'est passé dans les six mille westerns précédents, et l'œuvre d'un maître qui a abordé un thème moins prisé par le public. Mais on oublie parfois de marquer, si le premier est réussi et le second raté, qu'ils ne sont malgré tout pas sur un même plan. On dit, par exemple, du dernier film de Chaplin qu'il est ceci, qu'il est cela, qu'il est raté et indigne de Chaplin. C'est un non-sens ! Je n'ai pas vu *Un Roi à New York,* parce qu'il ne se joue nulle part aux Etats-Unis, mais je sais que Chaplin est un génie : qu'il ait fait aujourd'hui un film qui, prenant une direction nouvelle, ne soit pas aussi accompli que *City Lights* ou *The Kid,* c'est possible, mais je suis certain, sans l'avoir vu, qu'il y a des choses surprenantes dans *Un Roi à New York :* il doit y en avoir ! Il cherche peut-être son chemin à travers un nouveau domaine, mais le seul fait qu'il exerce est capital. Supposez que Beethoven, à une certaine époque, ait déclaré qu'il allait s'arrêter de composer ; non, il a changé de manière, mais a continué, et, lorsque les gens entendirent ses nouvelles compositions, ce furent des hurlements : « *Quelle folie ! Pourquoi n'écrit-il pas une autre Cinquième Symphonie : elle était très bonne.* » Mais il en avait terminé avec la Cinquième Symphonie ! Peut-être a-t-on actuellement les mêmes réactions envers Chaplin : mais peut-être aussi son prochain film sera-t-il le plus surprenant de tous, grâce au chemin parcouru avec *Un Roi à New York.* S'il a changé de direction, c'est parce que c'est un être humain affecté par tout ce qui l'entoure, par son âge, ses infirmités, ses besoins, ses désirs, ses passions, ses appétits et ses manques d'appétit, par tout ce qu'il lit, voit, sens, touche.

(*Propos recueillis au magnétophone par Charles BITSCH.*)

Nous rappelons à nos lecteurs que nous avons publié dans notre n° 61 de juillet 1956 une bio-filmographie de Richard Brooks ainsi qu'un extrait de son troisième et dernier roman, « The Producer », paru aux Etats-Unis en 1951.



Cat On A Hot Tin Roof (*La Chatte sur un toit brûlant,* 1958) : Elizabeth Taylor, vingt-six ans, un vieux « pro »



ALFRED HITCHCOCK ENTRE TROIS FILMS

Le goût prononcé qu'Alfred Hitchcock éprouve pour le bon cassoulet nous vaut de le retrouver périodiquement à Paris. Chacun de ses passages est prétexte à une conférence de presse que les CAHIERS se gardent de manquer.

Au fil des conférences se tisse le vade-mecum du parfait hitchcockien : formules clefs, phrases définitives, astuces à triple rebondissement par lesquelles, d'une voix laconique ou sentencieuse, il répond aux questions les plus saugrenues ; une autre vient cette fois s'ajouter à la collection, l'explication de son succès :

« Le public croit toujours avoir un coup d'avance sur moi, mais je m'arrange pour toujours avoir un coup d'avance sur lui. »

Depuis Vertigo, *il a tourné un film d'espionnage style* Trente-neuf marches, North By Northwest, *et il s'apprête à filmer Audrey Hepburn dans* No Bail for the Judge *(extérieurs à Londres et studio à Hollywood). Les questions fusent de toutes parts : il parle de ces trois films à la fois, de cuisine, de « suspense ». Il aime un steack lorsqu'il est semblable à une femme qui a pris un bain de soleil : bien grillé à l'extérieur et rose à l'intérieur. Il se plaint de Kim Novak dont il ne comprend pas le succès et qui lui a donné un mal fou dans* Vertigo. *Gros travail aussi avec Eva Marie-Saint, dans* North By Northwest *: il a essayé de la rendre « glamorous » par la toilette, la coiffure, en lui faisant descendre la voix d'un ton, un peu comme Grace Kelly dans* Rear Window. *On lui demande d'éclaircir ou de justifier certains points de* Vertigo, *par exemple quelle explication il donne à la disparition de Madeleine dans le vieil hôtel :*

« Elle a soudoyé l'hôtelière : elle lui a donné un billet de cinq dollars en lui disant qu'un homme la suivait et lui a soufflé la fable qu'il fallait lui raconter.

— *Quel rôle le rêve de Scottie joue-t-il dans l'histoire ?*

— Dans la seconde partie du film, Scottie se met à se comporter comme Madeleine dans la première partie : puisque Madeleine disait avoir des cauchemars, Scottie, à son tour, a des cauchemars.

— *La couleur verte évoque-t-elle pour vous le passé, puisque Madeleine a une voiture verte, que Judy porte une robe verte la première fois que Scottie la rencontre ?*

— En fait, le vert est ma couleur favorite. J'aime les couleurs de la terre, les verts, les bruns, les ocres. J'aime moins les bleus ou les rouges. Ici, j'ai satisfait mon

goût pour le vert en associant cette couleur au thème du passé qui tenait une grande place dans le film. Je tins beaucoup à avoir une enseigne lumineuse verte à l'extérieur de l'hôtel de Judy : je me suis surtout servi de cette lumière verte lorsque Judy sort de la salle de bains sous l'apparence de Madeleine. Pour avoir en plus cet effet de diffusion, nous avons employé le type de filtre dont on se sert pour les effets de brume, mais dégradé, de façon à ce que, au fur et à mesure que Judy avance vers l'appareil, en déplaçant le filtre devant l'objectif, les contours de cette apparition fantomatique deviennent de plus en plus nets. Il y a d'ailleurs bien d'autres petites astuces techniques dans Vertigo. Pour filmer le long baiser qu'échangent Scottie et Judy, nous avons d'abord enregistré les places de la chambre et de l'écurie, puis avons filmé les acteurs qui étaient sur un plateau tournant devant un écran de transparence sur lequel étaient projetés les différents éléments de décor. Le tournage sous les séquoias présenta de grosses difficultés : on n'avait jamais tourné dans cette forêt parce que ces arbres géants interceptent toute la lumière : il a fallu éclairer le sous-bois et utiliser des optiques japonaises particulièrement fines à grande ouverture ; lorsque je disais « coupez », brusquement on se retrouvait en pleine nuit ! »

Dix ans se sont écoulés depuis La Corde, *archétype du « ten minutes take » : peu à peu, Hitchcock a renoncé au plan-séquence et s'est orienté vers un découpage de plus en plus morcelé :* Vertigo *ne comprend pas moins de 780 plans ! De cette évolution, Hitch ne sait déterminer la cause.*

« *Découpez-vous plus pour pouvoir jongler avec toute la gamme des focales ?*

— Non, en général je me sers de la focale moyenne, le 50 mm., dont la perspective correspond à celle de l'œil humain. Je découpe plus simplement parce que j'en ai envie.

— *Votre découpage demeure-t-il aussi précis, ou bien certaines idées vous viennent-elles au cours du montage ?*

— Je sais exactement où chacun de mes plans commencera et finira. Je vais vous raconter une scène de *North By Northwest,* je vais vous la décrire au rythme où elle se déroule sur l'écran. Cary Grant a rendez-vous avec un homme qu'il ne connaît pas et se rend à ce rendez-vous en autocar. La scène commence par un plan général en plongée, la caméra étant très haut : on voit le car s'arrêter sur la route qui traverse à cet endroit une grande étendue plate, une toute petite silhouette en descendre. Le car repart, la petite silhouette reste seule. Cary regarde autour de lui : tout est désert. Près de lui, un champ de maïs. Soudain, de derrière le champ de maïs, débouche une voiture qui s'arrête en face de Cary. Retour à la grande plongée : une petite silhouette descend de la voiture. Celle-ci repart : les deux petites silhouettes restent face à face. Cary se décide à traverser la route et à s'approcher de l'homme, lui dit qu'il pense avoir rendez-vous avec lui. C'est une erreur : l'homme attend le car. Justement, le voici qui arrive : au moment de monter dans le car, l'inconnu s'étonne de voir au-dessus du champ de maïs un nuage d'insecticide. Le car s'en va. Effectivement, un avion arrive de l'horizon, répandant de l'insecticide sur le maïs : Cary le voit s'approcher, s'approcher, s'approcher ! Une mitrailleuse claque : il se plaque dans le fossé. L'avion amorce un demi-tour pour revenir sur sa cible. Cary se redresse, cherche désespérément un abri : rien, pas un arbre, pas une cabane, rien. Une voiture arrive : il fait de grands signes, mais elle ne s'arrête pas. L'avion revient et il est au milieu de la route. Il court vers le fossé, précédé par la caméra, et l'avion se rapproche dans son dos. Il se jette dans le fossé au moment où part la rafale. L'avion amorce un demi-tour pour revenir encore. Seule ressource : le champ de maïs. Cary se jette au milieu des hauts épis : il est ainsi dérobé à la vue du pilote. Déjà il a un sourire : la mitrailleuse s'est tue. Mais l'avion se met à asperger le champ d'insecticide : Cary étouffe, il est couvert d'une poussière blanche, il ne peut plus respirer. L'avion est passé au-dessus du champ : il profite du demi-tour pour se relever, revenir vers la route. Un gros camion-citerne s'approche : il lui fait des signes désespérés : et déjà l'avion revient. Cary est décidé à arrêter coûte que coûte le camion qui se rapproche, se rapproche, est presque à sa hauteur. Trop tard : la mitrailleuse crache. Et le camion explose !



Selon A. H., la performance de Kim Novak dans *Vertigo* doit plus au travail du metteur en scène qu'aux dons de la comédienne

Pour cette scène, je n'ai pas eu besoin de faire trente-six plans de l'avion en train d'évoluer, je n'ai pas eu besoin de faire les choses sous trente-six angles différents, car, avant de tourner la scène, je savais exactement quels plans il me fallait, quelle serait leur durée, quel serait le montage de la scène. »

A la fin du récit règne le plus grand silence : à la ville comme à l'écran, Hitchcock reste le « maître du suspense ». Et la conversation reprend : l'un des interlocuteurs lui demande s'il a profité de son séjour parisien pour voir des films français :

« On m'a conseillé d'aller voir *Les Amants*. J'avoue ne pas avoir très bien compris où le metteur en scène voulait en venir. Je fus très étonné de voir, en sortant, des gens qui faisaient la queue et s'apprêtaient à payer pour voir quelque chose qu'ils auraient parfaitement pu faire chez eux gratis. Ce qui m'a le plus intéressé dans le film est un détail photographique : Jeanne Moreau a des cernes sous les yeux ; en Amérique, il serait inutile de vouloir essayer de montrer ainsi une actrice aux yeux cernés : ce serait impensable. »

Nous avions gardé pour la fin la question de choix, celle qui allait peut-être modifier l'éclairage de Vertigo *et, avant de prendre congé, nous demandâmes :*

« Que se passe-t-il après le dernier plan de Vertigo *? Stewart tombe-t-il dans le vide ou redescend-il par l'escalier ?*

— Franchement, je crois qu'il tombe... Maintenant, peut-être revient-il sur ses pas pour faire la cour à la nonne ! »

(Propos recueillis par Charles BITSCH.)

Au cours de cette conférence de presse, Hitchcock parla également de la télévision, pour laquelle il n'affiche plus le même enthousiasme que par le passé. N'a-t-il pas réuni dans un

petit recueil quelques histoires et nouvelles qu'il aurait voulu adapter à la T. V. à la faveur de sa célèbre émission « Alfred Hitchcock présente » et auxquelles il lui a fallu renoncer. Voici la préface qu'il a écrit pour présenter ces « short stories » interdites :

Bonsoir, Mesdames et Messieurs, Alfred Hitchcock vous parle.

Etre probablement l'un des producteurs les plus envahissants de la T.V. m'a gâté. Je ne puis plus concevoir de faire lire des histoires aux gens sans y ajouter mes propres commentaires. Les éditeurs de ce livre, beaucoup plus sages que mes commanditaires de la T.V., ont limité mon intervention à cette courte préface.

Avant tout, je me dois formellement de vous avertir que ces histoires ne seront pas ponctuées d'annonces commerciales « long playing ». Vous pouvez les déguster dans n'importe quelle pièce de votre appartement. Ou dehors, si cela vous chante. De plus, vous pouvez les lire n'importe quand, et si l'une d'elles vous prend plus d'une demi-heure, vous ne serez pas pénalisé. Naturellement, cet avis s'adresse à ceux d'entre vous qui ont une mauvaise mémoire et une bonne télévision et qui pourraient avoir un peu oublié de la liberté accordée au lecteur.

Une anthologie de nouvelles, comme un soufflé, révèle le goût de la personne qui choisit et mélange les ingrédients. L'emploi de l'ail ou des oignons, par exemple, est d'une importance capitale, ainsi que le moment où l'on ajoute l'arsenic. J'espère seulement que, comme moi, vous y avez pris goût.

Cette sélection de nouvelles s'adresse surtout à ceux d'entre vous qui, comme moi-même, trouvent le menu de la T.V. un peu trop doux. Vous pourrez ne pas aimer certaines de ces histoires parce que vous les trouverez trop affreuses, macabres ou grotesques, mais je suis tranquille : aucune d'elles ne vous paraîtra insipide ou assommante.

La raison pour laquelle certaines de ces histoires ne peuvent être réalisées sur le petit écran deviendra évidente à la lecture. Les acteurs, après tout, ne sont que des hommes (contestable mais vrai). Et cette caractéristique handicape sérieusement quiconque essaierait de produire « Lunkundoo » de Ed. Lucas White ou « La Voix dans la nuit » de William Hope Hodgson. Ces histoires d'épouvante ainsi que quelques autres du genre surnaturel forment une partie du livre, mais le sujet principal est ce délit toujours populaire : le meurtre.

Et cependant, vous chercherez en vain une histoire d'assassinat dans les bas-fonds, d'homicide tel qu'il est pratiqué par les voyous. Comprenez-moi bien, je n'ai rien contre les gangsters. Quelques meurtres délicieux ont été commis par des professionnels du crime. Dans l'ensemble cependant, le travail le plus intéressant dans ce domaine est fait par des amateurs. Des amateurs extrêmement doués, mais des amateurs. Ce sont des gens qui exécutent leur travail avec dignité, bon goût et une invention relevée par leur sens du bizarre. De plus, ils ne vous embêtent pas par la suite en vous racontant comment ils sont devenus ce qu'ils sont.

Voici donc de la bonne et saine mutilation telle que des gens civilisés la pratiquent poliment. Et je pense que cela vaut d'être lu.

J'ai tardé à venir à la T.V. et certains ont prétendu que j'attendais que l'écran s'élargisse assez pour me contenir, allégation que je dénie... fortement. Cependant, je me suis pris d'affection pour ce moyen d'expression et j'espère que ce livre ne sera pas considéré comme une critique mais simplement comme l'admission qu'il existe un certain nombre de tabous et qu'il y a des histoires auxquelles la T.V. ne peut rendre justice.

Quant à mon cher commanditaire, c'est vraiment un type plutôt tolérant et quand dans le programme je mords la main qui me nourrit, je me mords en même temps les lèvres pour ne pas rire.

Je suis certain que c'est le tour le plus malin de la semaine, et si vous voulez voir comment je fais, vous êtes les bienvenus à l'émission tous les dimanches soirs.

Mais maintenant, je ferais mieux de m'esquiver tandis que vous choisissez la première histoire que vous lirez.

Bonne nuit et bonne chance.

TOURS 1958

par Jacques Doniol-Valcroze



Vivre de Carlos Villardebo

Les IV[e] Journées internationales du film de court métrage présentaient cette année trois innovations par rapport aux années précédentes. La première, comme leur titre l'indique, d'être devenues *internationales c'est-à-dire* de projeter soixante films de vingt nations différentes ; la seconde, d'avoir aux deux récompenses habituelles (grand prix et prix spécial du jury) ajouté le Prix de Touraine ; la troisième d'avoir concrétisé le grand prix par une statuette abstraite en bronze de Germaine Richier qui fait sans doute déjà les délices de Ion Popesco-Gopo, mais qui aura peut-être beaucoup étonné les tenants officiels du réalisme socialiste roumain ; quant à *la coupe* Boucheronesque du Prix de Touraine, nulle crainte que son classicisme puisse faire scandale dans *la bonne* ville de Prague.

La caractéristique principale de ce festival est d'être chaque année de plus en plus réussi et de plus en plus important. Je verrai sans regret disparaître *Saint-Sébastien, Locarno, San Francisco* ou Vichy, mais je me battrai ferme pour que Tours continue d'être chaque douze *mois* le haut lieu de la création cinématographique où s'affrontent les plus grands petits films. Que si donc l'on en vient à critiquer et certains aspects de la sélection et l'insigne faiblesse du palmarès, les précieux inventeurs et organisateurs de Tours y voient d'abord comme un hommage : on se résigne à voir Cannes présenter et couronner un *peu n'importe quoi*, mais notre petite Tourangelle, nous la voudrions parfaite.

La sélection, oui, nous paraît prêter le flanc à la critique. Nous parlons des français... car pour les autres, comment savoir ? Je ne dirai pas lesquels par gracieuseté, mais il y avait dans les « en compétition » des films qui pouvaient être avantageusement remplacés par

Le Chant du Styrène d'Alain Resnais ou *Blue Jeans* de Jacques Rozier. Je ne vois par ailleurs aucun argument valable pour justifier que le match se soit joué sans le « punch » du film numéro un de la Prime à la Qualité de cette année, *Les Marines*, de François Reichenbach.

Le palmarès, nous l'avons déjà dit, laisse rêveur. Les trois films primés (Grand Prix : *Sept Arts* de Ion Poposco-Gopo, Prix spécial du Jury : *Gestes du repas* de L. de Heusch et J. Delcorde, Prix de Touraine : *Les gouttes et les bulles* de Josef Pliva) ont certes chacun leurs mérites et spécialement le film belge, le seul des trois à « faire le poids », mais on peut se demander objectivement en quoi ils sont meilleurs que *Des hommes dans le ciel*, *13 à Lagor*, *Métiers dangereux*, *Klinkaart*, *Metrographic*, *Le Vengeur*, *Le Dragon de Komodo* ou *Le Malentendu* ; et de toute façon on voit très bien ce qu'ils ont en moins que *Du côté de la côte*, *Vivre*, *Le Bel Indifférent*, *Tendre Jeu*, *Le Merle* et *Les Sentiments récompensés*. Passons. « *Errare humanum est* », surtout pour les jurys. Dans la chronique voisine l'ami Jean-Luc a choisi de dire pourquoi il aimait la ville de Tours, *Du côté de la Côte*, *Le Chant du Styrène*, *Le Bel Indifférent* et *Blue Jeans*. Il s'est offert la meilleure part. J'aurais aimé moi aussi tresser une couronne de romarins pour Agnès, féliciter M. Péchiney, dire l'art subtil et profond de Demy, découvrir les premières roses bleues...

*

Des hommes dans le ciel de Languepin firent grosse impression. Justifiée d'ailleurs dans la mesure où l'idée est originale et où le spectacle de ces hommes-oiseaux a quelque chose de fascinant et d'irréel. Tout au plus peut-on reprocher au film tout entier de reposer sur une seule astuce qui fait trop vite long feu, usant même d'une vague tricherie pour atteindre au métrage désiré, mais le spectacle — ç'en est bien un — demeure d'une insolite qualité. *Les Bains de Mer* de Jean Lhote et Charles Prost sont d'un humour bien éculé et, une fois que l'on a vu le remarquable *Du côté de la côte*, il vaut mieux n'en plus rien dire de peur de l'écrasante comparaison. *Le Dragon de Komodo* de Georges Bourdelon apporte quelque chose de nouveau dans la description de l'animal : un mystère, l'absence de tout commentaire ; l'identité du dragon demeure inconnue, mais il est là, il vit, il bouge, d'où le choc ; le scientifique reste sur sa faim, mais la « dramatisation » est incontestable. *Treize à Lagor* de Robert Menegoz commence sur une planète Mars qu'explorent de rouges scaphandriers de l'espace ; ce début n'est ni sans « suspense », ni sans beauté ; ensuite on retombe dans le connu, et nous savions déjà l'habileté de Menegoz. *Vous n'avez rien contre la jeunesse* d'Edouard Logereau évoque un des aspects du problème de la délinquence juvénile sans proposer de solution, ce qui irrite les aristoteliciens, mais Logereau a eu raison de refuser le message. Réalisé avec le concours des élèves de l'I.D.H.E.C., le film est intéressant et bien dirigé... mais que diable vient faire dans ce constat réaliste la séquence poétique et purement plastique de l'appareil à sous ? Voici enfin *Vivre*, le meilleur des films français que me laisse le choix de Godard. En réunissant des images prises dans les actualités Pathé, Carlos Villardebo semble n'avoir fait qu'un savant travail de montage ; mais cet essai sur la vie et la mort, sur la douleur et la peur, la faim et l'espoir, plaidoyer muet sans un mot de commentaire, témoignage sans propagande, est admirable par sa rigueur, sa sobriété, son dépouillement. On pense à Bresson devant cette nudité, cette ascèse, cette stricte volonté de faire, derrière l'image, sourdre l'intériorité. Joris Ivens ne s'y est pas trompé, qui a déclaré que *Vivre* était le film du festival qui lui a produit la plus forte impression. Corrigeant une des injustices du Palmarès, le Prix de la Critique est allé à Villardebo. A mon avis on aurait dû le partager pour primer aussi Agnès Varda, mais ne nous plaignons pas que celui qui fut son assistant ait eu droit tout de même à une petite part du gâteau.

*

La Belgique fut cette année à l'honneur. *Gestes du repas* est d'abord un film ethnographique et commandé comme tel. A cet égard son intérêt est vif, mais c'est pour autre chose qu'il a plu : une sorte d'épaisseur dialectique de la rigolade qui constitue peut-être — je le dis sans malveillance ni moquerie — le substratum de l'humour belge. C'est pourtant ce que j'apprécie le moins dans le film, car enfin entre l'ethnographie et la plaisanterie, entre le geste et le rire, ne fallait-il pas choisir, et choisir le plus sérieux ? Quoi qu'il en soit, l'essai est très intéressant et mériterait d'être poursuivi. De plus, le film est bien fait et les comédiens amateurs, groupés sous la plaisante étiquette des « Amis du Plaisir », auraient mérité que l'on crée pour eux un prix de la meilleure interprétation du Festival de Tours.

On est plus interdit devant l'autre film belge, *Klinkaart* de Paul Meyer. Le sujet — du droit de cuissage dans la briquetterie au XIX[e] siècle — est certes séduisant, mais pour qui connaît mal la littérature belge et donc l'ouvrage dont le film est inspiré, le malaise naît dès le début faute de comprendre quand se déroule l'action et où se fait le partage entre le documentaire, la reconstitution et la mystification. Pour une fois l'ambiguïté n'est pas payante et les étranges images de Paul Meyer eussent peut-être gagné à être plus franches.

D'autres films notables : *Métiers dangereux* de Bruno Sefranka (Tchécoslovaquie), bon court métrage sur le vide à passer en complément

du *Vertigo* d'Hitchcock ; *Le Malentendu* d'Ante Babaja (Yougoslavie) : si on a voulu se moquer de l'art abstrait c'est un peu facile, mais si c'est la versalité du jugement critique qui est en cause, la pochade est amusante ; *Les Gouttes et les bulles* enfin de Josef Pliva (Tchécoslovaquie) étalent un peu minces — des gouttes, des bulles en somme ! — pour les honneurs du palmarès, mais cela prouve que les honorables jurés avaient du goût pour la physique amusante.

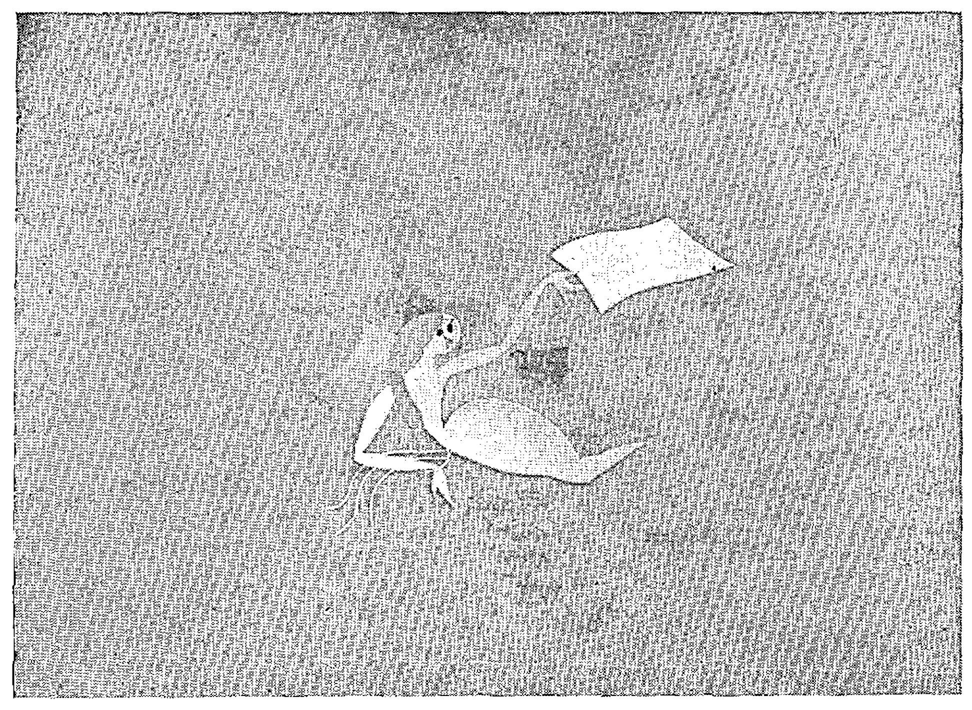
*

Le dessin (ou l'objet) animé nous valent pourtant chaque année les plus suaves voluptés de Tours et souvent de Cannes. Gloire donc aux Martins et à leurs dérivés. Et deux mots nonobstant sur : *Sept Arts* qui ne méritait pas (du tout) la palme suprême, mais bien des sourires pour de jolies idées (la meilleure : comment un diplodocus mécontent croque le cou d'un autre diplodocus) et de l'indulgence pour les faiblesses de la réalisation technique ; sur le petit bonhomme en cristaux du *Conte de la Lune* de Zdenek Miller ; sur l'habileté trop mathématique du *Vengeur* de Dusan Vukotic (Yougoslavie) ; sur la beauté picassienne des dessins de *Metrographic* de Vittorio Speich (Pays-Bas) ; sur l'astuce un peu confuse de *Happy End* de Vatroslav Mimica (Yougoslavie), dont nous revîmes aussi avec plaisir *Un homme seul* qui est très supérieur. N'oublions pas non plus — hors compétition — les excellents extraits animés de *La Lettre de Sibérie* de Chris Marker, de *La Girafe à Paris* de Pierre Thevenard, les perles de la sélection des films publicitaires et surtout l'hommage à Etienne Raïk qui révéla un grand cinéaste à ceux qui ne le savaient déjà.

Trois films malgré tout dominaient : *Le Merle* de Mac Laren, bijou parfait comme il se doit, encore qu'il s'agisse d'une œuvre mineure par rapport à *Blinkity Blank* ou à *Histoire d'une chaise* ; *Les Sentiments récompensés* de Walerian Borowczyk et Jan Lenica (Pologne), assemblage assez sublime des peintures naïves de *Jan Plascinsky*, avec le concours de la fanfare de l'usine à gaz de Varsovie : un régal pour l'œil, un festin pour les âmes sensibles ; *Tendre Jeu*, enfin, de John Hubley (U.S.A.), ballet nostalgique et allègre, petite musique du demi-jour, divertissement d'un grand raffinement et d'un grand bonheur d'expression, sorte de peinture japonaise américaine qui joint Steinberg à Bodhisahva en passant par Le Maître des Roseaux.

Il y eut aussi à Tours un colloque sur la peinture et le cinéma. N'y ayant pas assisté, je renvoie à l'excellent article de J.-L. Tallenay, « La Peinture bavarde ou les films sur l'Art », paru dans la première livraison de *Signes du Temps*.

Jacques DONIOL-VALCROZE.



Le Vengeur de Dusan Yukotic



Blue Jeans de Jacques Rozier

CHACUN SON TOURS

par Jean-Luc Godard

Encore une fois, les journées du court métrage ont joué leur vilain tour habituel à la prise de vue directe en couronnant un film tourné image par image.

Mais avant que de parler du festival, l'usage et la politesse veulent que l'on décrive tout d'abord en termes aimables et flatteurs la cité qui se flatte de l'accueillir non moins aimablement. C'est ainsi que chaque article à propos de Venise commence par les pigeons de San Marco, à propos de Berlin par l'heureuse trêve des blocs occidentaux et orientaux, à moins que ce ne soit à propos de Karlovy-Vary, et à propos de Cannes par le charme des starlettes, à moins que ce ne soit à propos de Punta del Este ou Locarno.

Par quel plaisant cliché, donc, entamer le compte rendu du quatrième festival de Tours ? Il se trouve par miracle que Tours, ville gracieuse et sans mystère, rend les clichés impossibles. Par conséquent, je peux vous dire ceci.

A NOUS DEUX, TOURS

Je ne vous écris pas d'un pays lointain. Tout cependant déjà nous sépare. A Paris, les maisons sont noires. Ici, le décor est viscontien. Toutes les maisons sont blanches. Le décor est bergmanien. Toutes les rues sont celles de *Rêves de femmes*. Le décor est ophülsien. Tous les étudiants ressemblent à celui de *Lola Montès*. Le décor est prémingerien. Aucune

lycéenne n'a l'air de sortir d'un roman de Françoise Sagan.

Vous saurez désormais pourquoi Tours a les traits si rieurs. Parce que c'est une ville de province moderne. Car vous ne savez pas non plus, chers amis parisiens, qu'en me faisant abandonner pour trois jours les lumières de la Concorde dans la Seine pour celles des étoiles dans la Loire, en me faisant abandonner, dis-je, les appareils à sous des snacks de la rue Washington pour ceux du Grand Turc tourangeau, vous ne savez pas non plus que deux heures de train ont suffi pour me faire abandonner aussi le vieux Baudelaire en échange du jeune Ronsard, la poésie au goût de cendre des capitales et le modernisme vieillot contre celle de la province et le modernisme juvénil. Ici, tout est neuf. Et vous ne saurez jamais combien Paris, vu de Tours, est ennuyeux, vulgaire et triste. Ou vu de Brest, du Havre, de Nantes ou Saint-Nazaire.

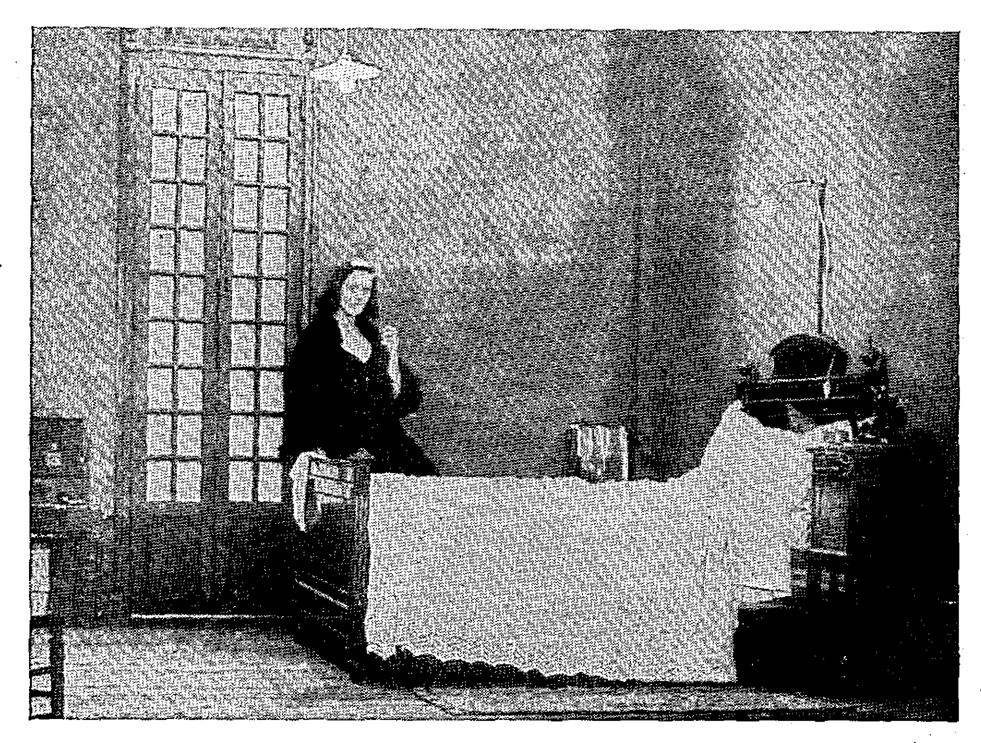
Quant à vous, mes amis, qui êtes si férus de moderne actualité, cette province que vous avez fui à la Libération en disant : « A nous deux, *Paris !* », vous n'avez pas su deviner qu'elle seule allait être capable de vous en offrir aujourd'hui le vrai visage. Lequel ? Celui que vous traquez désespérément tout au long de vos films, de Passy au Quartier Latin en passant par les Champs-Elysées, l'avenue la plus démodée du monde. Et c'est pourquoi « monter à Paris », cette expression qu'employèrent tour à tour Rastignac et Rubempré dans le sens de « monter à l'assaut », c'est en débarquant gare d'Austerlitz qu'elle m'apparut plus que jamais vide de sens. Car au terme de ma ballade tourangelle, Austerlitz, dans la grisaille et la fumée parisienne, au lieu de me faire penser comme il serait normal à victoire et à soleil, me fit au contraire penser à défaite, alors que je m'apercevais soudain regretter terriblement d'avoir quitté les bords de la Loire pour revenir m'enterrer à Paris.

Moralité : le jeune cinéma français devrait avoir l'esprit un peu moins égoïstement et de plus en plus académiquement citadin. Les trois quarts des sujets de résonance moderne qu'il traite seraient meilleurs et plus à leurs places dans un cadre autre que celui de Paris. Voilà pourquoi, par exemple, malgré sa mise en scène maladroite, je considère *L'eau vive* comme le meilleur film français de l'année. Autre moralité : puisqu'il est courant d'entendre dire que le court métrage représente d'une certaine façon la jeunesse et l'avenir esthétique du cinéma, c'est une excellente idée, très originale, que d'en avoir déroulé le panorama mondial à Tours, archétype parfait de jeune cité au brillant avenir. Mais voilà ! Le court métrage est-il vraiment comme on le dit l'avenir esthétique du cinéma ? J'irai beaucoup plus loin : est-ce même du cinéma ?

A BAS LE COURT METRAGE

On parle rarement des courts métrages aux CAHIERS. Et certains lecteurs, d'ailleurs, nous en ont fait l'amical reproche. Tours 1958 nous incite à réparer cette lacune et, en l'expliquant, à la justifier. Car la vérité m'oblige à dire qu'aucun d'entre nous ne croit au court métrage en tant que tel. Je veux dire, aucun de nous n'a jamais cru qu'il y avait d'une part le court métrage avec ses principes et ses possibilités esthétiques, et d'autre part, le long métrage, avec d'autres principes, d'autres possibilités esthétiques. Bref, si nous ne parlons que fort peu des courts métrages en général et en particulier, en oubliant même de signaler parfois ceux que nous aimons parce qu'ils révèlent ou confirment un auteur, c'est que nous ne croyons pas, alors qu'au contraire des gens comme *Paul Paviot, Jean Mitry, Albert Lamorisse*, Henri Gruel, et pas mal d'autres, ceux-là croient, si je puis dire, au court métrage tout court. Je ne veux pas dire qu'ils croient uniquement au court métrage. Ils n'ont qu'une envie, c'est d'en faire des longs. Je le sais, et leur souhaite bonne chance. Mais quand je dis qu'ils ont tort de croire au court métrage en tant que tel, je veux simplement dire qu'ils ont tort de croire à une spécificité du court métrage, dirait Claude Mauriac, et Bazin : à une ontologie propre au court métrage, laquelle ontologie serait différente de celle du long métrage. Et encore André Bazin : ils ont tort de croire non à l'existence du court métrage, mais à son essence.

Et nous y croyons d'autant moins, aux CAHIERS, que la plupart d'entre nous, depuis quelques années, nous nous sommes précisément mis à notre tour à gâcher un peu de pellicule. Car si nous avons trop peu parlé, par exemple, de *Toute la mémoire du monde* d'Alain Resnais, c'est que nous parlerons beaucoup d'*Hiroshima, mon amour*, et que ce sera la même chose. Que si nous avons oublié de parler de *Pourvu qu'on ait l'ivresse* de Jean-Daniel Pollet, on se rattrapera avec *La ligne de mire*, et que ça reviendra au même. Nous n'avons jamais parlé non plus de *La première nuit* de Georges Franju, mais déjà de *La tête contre les murs*. Nous avons peut-être oublié de parler des courts métrages de Jean Rouch, mais nous avons fait beaucoup mieux : en disant un bien fou de *L'eau vive*, nous en disions déjà de *Treichville*, il n'y aura plus qu'à multiplier par mille. De même qu'en parlant du sentiment de la nature dans *La main au collet* et *Vertigo*, nous trouvons déjà les mots qu'il faut employer pour applaudir Agnès Varda et François Reichenbach, ou de *Passions Juvéniles* déjà ceux pour applaudir *Blue jeans*. Et nous aimerions que Roger Leenhardt se jette de nouveau à l'eau d'un grand film, de ce fait nous pour-



Le Bel Indifférent de Jacques Demy

rions enfin parler de la finesse et la lucidité de ses petits documentaires. Car entre un court et un long métrage, il n'y a pas de différence de nature, mais seulement, vu l'organisation industrielle du cinéma, de degré. Ou plutôt, il ne devrait pas y en avoir d'autre. Mais il y en a, et nous allons voir pourquoi.

COURT METRAGE = ANTICINEMA

En gros, tout se passe comme si le point de vue classique s'exprimant à peu de chose près en ces termes : il faut défendre le court métrage parce qu'il est l'équivalent au cinéma de la nouvelle en littérature, tout se passe comme si c'était là le point de vue le plus faux du monde. Il y aurait des centaines de façons de le prouver. D'abord, personne n'a jamais pris la plume pour défendre la nouvelle par rapport au roman. S'il écrit une « Duchesse de Langeais », l'écrivain la place tout bonnement comme épisode de « L'Histoire des treize ». Ensuite, on peut facilement montrer que les adaptations cinématographiques de nouvelles littéraires ont régulièrement été mauvaises quand elles étaient traitées dans le seul cadre d'un court métrage. Ainsi, par exemple, tirer un court métrage de « La double méprise » de Mérimée, c'est se condamner d'avance au fiasco pour cette seule et impérativement enfantine raison qu'un court métrage n'est pas assez long pour étudier et creuser comme il faut des caractères ou faire rebondir l'action.

Pourquoi le sketch de Rossellini sur Ingrid Bergman et sa poule est-il le meilleur de *Nous, les femmes ?* et celui sur l'envie le meilleur des *Sept péchés capitaux ?* Parce que Rossellini n'a pas cherché à provoquer un suspense artificiel en tirant les ficelles d'une intrigue également artificielle, il s'est contenté *d'étirer un sentiment* sans vouloir l'analyser, car s'il l'avait analysé, il aurait tourné *Europe 51* ou *La Peur.*

Un court métrage n'a pas le temps d'approfondir explicitement. Dans *Les Dames du bois de Boulogne,* la machination de Mme de la Pommeraye se décrit en neuf minutes, le temps de lire le texte de Diderot. Mais ce qui est intéressant, c'est de tourner le film de Bresson, et non pas un court métrage de neuf minutes.

On me dira : Et le film à sketches tourné par un seul cinéaste, et *Le plaisir* par exemple ? Mais il est bien évident que Max Ophüls a volontairement composé un triptyque, ou du moins, a volontairement accepté de le faire. Chaque volet, même séparé des autres, resterait beau, c'est entendu, très, très beau, comme resterait beau n'importe quelle partie du retable d'Isenheim de Grünewald. Il n'empêche qu'il vaut mieux le voir en entier. Car enfin, que serait le plaisir sans l'amour et la mort ?

Le même raisonnement s'applique aux *Fioretti*, à *Païsa*, et bientôt à *India 58*. Mais *Le Miracle* alors ? et *La Voix humaine* surtout ? Nous allons revenir à celle-ci quelques lignes plus bas, à propos du *Bel Indifférent* de Jacques Demy. Quant au *Miracle* et aux films qui lui ressemblent, ils se rangent dans la catégorie très officielle du moyen métrage, c'est-à-dire du *long métrage déguisé*. En d'autres mots, ils expriment des intentions, une philosophie, une idée du monde, comiques ou tragiques, optimistes ou désespérées, peu importe. L'important est que dans un long métrage le cinéaste établit un théorème, alors que dans un court il peut tout au plus se servir du résultat de ce théorème.

Allons jusqu'au bout : un court *métrage n'a pas le temps de penser*. Et dans cette mesure, il fait partie de ce cinéma impur auquel André Bazin souhaitait longue vie. Avec raison d'ailleurs, puisque, de par son impureté même, il permet *a contrario* à de nombreux cinéastes d'y faire la preuve de leur talent. Le court métrage est donc, d'une certaine manière, utile au cinéma. Mais comme les anticorps à la médecine. Car si c'est toujours du cinéma, c'est d'abord parce que c'est de l'anticinéma. Les *quatrièmes* journées internationales du court métrage à Tours en ont apporté la preuve flagrante. Qu'a-t-on vu ?

VIVE LA FRANCE

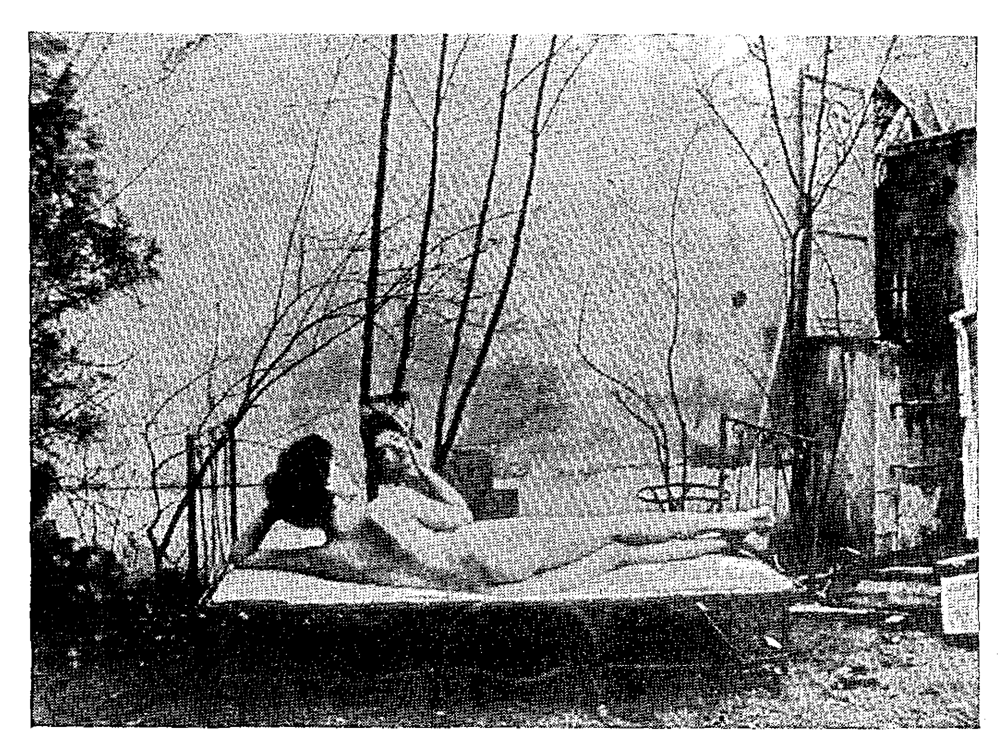
On a vu les courts métrages de nationalité française, dans l'ensemble, et hormis le cinéma d'animation, dominer très largement le débat et surclasser nettement les courts métrages étrangers. Pourquoi ? Parce que même quand c'est mal cadré, mal photographié, mal monté, on sent, on devine que derrière la caméra française se tient un artiste ; alors que même quand c'est bien cadré, bien photographié, bien découpé, on devine, on sent que derrière les caméras étrangères ne se tiennent que des artisans. En ce sens, les historiens de cinéma ont grandement raison de célébrer l'existence d'une véritable école du court métrage français, au même titre qu'en peinture leurs confrères célèbrent la fameuse école de Paris.

Aujourd'hui, le court métrage, subventionné par le système dit des « primes à la qualité », mais il n'y a là aucun déshonneur, les princes italiens avaient également eu la sagesse autrefois de subventionner l'école romaine ou florentine, aujourd'hui, dis-je, le court métrage français est presque devenu une institution. Il possède ses coutumes, ses lois, ses impératifs commerciaux ou esthétiques, et, comme toute école qui se respecte, très vite, il possède déjà son académisme. Mais il est moins grave d'être un artiste, même académique, qu'un artisan, même supérieur. N'oublions pas que la Convention est fille de la Révolution. Un mauvais artiste, du seul fait qu'il est un artiste, est automatiquement supérieur au plus doué des artisans. Un mauvais Bunuel sera toujours supérieur au plus habile des René Clément, un mauvais Visconti au meilleur Autant-Lara. On peut en effet toujours espérer de la part d'un artiste qu'il tentera de se dépasser lui-même, d'un artisan jamais. Car un artisan n'est qu'un fonctionnaire de l'art. Et tous les courts métrages étrangers vus à Tours m'ont donné l'impression d'avoir été tournés par des fonctionnaires du court métrage. Même si je déteste les films de Paviot ou de Lamorisse, du moins, ils ne m'ont jamais donné cette déprimante impression.

Or, c'est ici que je trouve la preuve de ce que j'avançais plus haut. C'est justement dans la mesure où les documentaristes étrangers croient à la valeur du court métrage en tant que tel, c'est dans cette mesure là qu'ils sont moins bons. Prenons par exemple *Treize à Lagor* de Robert Mennegoz, documentaire sur le gaz de Lacq. C'est une œuvre très inférieure, je trouve, au *Chant du Styrène* d'Alain Resnais, documentaire sur les raffineries de Péchiney, mais c'est une œuvre quand même. En tant que telle, et bien que conventionnelle et faussement originale, elle est pourtant plus subtile, plus intelligente qu'un film comme *Métiers dangereux* du Tchèque Bruno Sefranka. C'est-à-dire, si l'on préfère, que Mennegoz est à Sefranka ce que Resnais est à Mennegoz. Et à la place d'un Tchèque, j'aurais pu choisir pour ma démonstration un Polonais, un Russe, un Belge, un Allemand, et leur opposer un Edouard Logereau, un Jean L'Hote, un Charles Prost, un Georges Bourdelon, auxquels, à leur tour, j'aurais supérieurement opposé Jacques Demy et son *Bel Indifférent*, Agnès Varda et sa Côte d'Azur ou sa Loire, Jacques Rozier et ses *Blue-Jeans*, pour tenir compagnie dans mon palmarès personnel à l'inégalable *Styrène*.

IMPOSSIBLE N'EST PAS FRANÇAIS

Ces films ont en effet dominé Tours 58, et ce pour une raison qu'il me plaît de trouver excellente, à savoir qu'ils ont pris chacun



L'Opéra Mouffe d'Agnès Varda

l'une des quatre seules voies étroites de salut esthétique possible pour le court métrage. Celui-ci, ai-je affirmé dans un paragraphe précédent, reste du cinéma dans la mesure où il n'en est plus. Un court métrage, aujourd'hui, est forcé d'être intelligent dans la mesure où il n'a plus le droit d'être naïf comme, mettons *The New York Hat* de Griffith ou *Charlot pompier*. Je veux dire qu'à l'époque de Mack Sennett, l'invention cinématographique était fondée sur la spontanéité. Celle-ci était pour ainsi dire au *départ* de toute recherche esthétique, alors qu'aujourd'hui elle est à *l'arrivée*. En s'approfondissant au fur et à mesure qu'augmentait le métrage des films, elle est devenue de moins en moins naturelle et de plus en plus réfléchie. Si bien que, en me plaçant d'un point de vue historique, j'en déduis ceci : tourner un court métrage, aujourd'hui, c'est en quelque sorte revenir aux débuts du cinéma. Ne nous étonnous donc pas que l'un des premiers courts métrages de Roger Leenhardt, homme intelligent s'il en fut, s'appelle précisément *Naissance du Cinéma*. Car cette spontanéité instinctive ne peut dorénavant être remplacée que par son contraire, l'intelligence préméditée. Et c'est parce que cette contradiction interne est en même temps son unique atout esthétique que le court métrage, depuis longtemps et par définition, est un genre faux. En faire est devenu synonyme de tenter l'impossible.

Supposons ainsi que l'on vous commande un documentaire sur les chemins de fer, par exemple. Or, nous venons de le voir, au temps de *L'Arrivée en gare de la Ciotat*, le train était un sujet de film, je dirais presque que la preuve, c'est que Lumière l'a tourné. Mais aujourd'hui, un train, en tant que tel, n'est plus un sujet de film original mais seulement un thème que l'on exploite. Il vous restera donc la tâche extraordinairement difficile de tourner non pas un sujet, mais l'envers ou l'ombre de ce sujet ; et de chercher à faire du cinéma en sachant d'avance que vous vous aventurez dans l'anti-cinéma. Les meilleurs courts métrages seront alors ceux qui savent se tirer de ce mauvais pas esthétique. Comment ? Par la liberté du croquis de voyage comme Agnès Varda dans *Du côté de la Côte*, la rigueur de la construction théâtrale comme Jacques Demy dans *Le Bel Indifférent*, la grâce du tableau vivant comme Jacques Rozier dans *Blue Jeans*, la recherche de l'absolu comme Alain Resnais dans *Le chant du Styrène*.

A L'ECOLE D'UNE CAMERAWOMAN

Il y a plusieurs *façons de parler* des courts métrages d'Agnès Varda. La première consisterait à suivre l'ordre chronologique : *O Saisons, ô Châteaux* tourné en automne 1957, *Opéra Mouffe* le printemps passé, et *Du côté de la Côte* l'été dernier, les films impairs étant en couleurs, subventionnés par je ne sais quel ministère, et présentés à Tours. On pourrait dire aussi qu'*O Saisons, ô Châteaux* représente la poésie grâce à un biais esthétique ronsardien, *Opéra Mouffe* le théâtre par son allure brechtienne, et *Du côté de la Côte* la littérature par son titre proustien que ne viendront démentir que des images giralduciennes. Mais au lieu de chercher les différences, cherchons plutôt les analogies, et disons le trait commun aux courts métrages d'Agnès, leur caractéristique principale, qui leur permet de s'échapper du faux pas esthétique dont nous parlions plus haut.

Ils sont au cinéma ce que le dessin est à la peinture et le carnet de route au roman. Ce sont avant tout des journaux où l'ironie fait à chaque page un triple saut périlleux pour retomber, celle d'après, sur les pieds de la beauté, du luxe calme, ou de la volupté. Journal de bord, quand Agnès Varda croise le long de la Loire, et journal d'une femme du monde aussi, qui pose avec précaution le regard sur les donjons de Blois, les arbres de Tours, les pierres d'Azay-le-Rideau. Journal intime, quand, enceinte, elle flâne de Denfert à la Contrescarpe. Enfin, journal d'une femme d'esprit, quand elle vadrouille entre Nice et Saint-Tropez d'où elle nous envoie une carte postale *par plan* pour répondre à son ami Chris Marker.

Du côté de la Côte est un film admirable. C'est France Roche multipliée par Chateaubriand (celui des « Impressions d'Italie »), par Delacroix (celui des « Croquis africains »), par Mme de Staël (celle de « De l'Allemagne »), par Proust (celui de « Pastiches et Mélanges »), par Aragon (celui d' « Anicet ou le Panorama »), par Giraudoux (celui de « La France sentimentale »), et j'en oublie. Mais je n'oublierai jamais le merveilleux panoramique aller-retour qui suit une branche d'arbre tordue sur le sable pour aboutir aux espadrilles rouges et *bleues d'Adam et Eve*. Il faut dire ici que le bois est l'un des matériau-clé d'Agnès Varda, l'une des images leitmotive de ses films. Et je voudrais dire aussi à ce propos que *La Pointe courte* regagne à être vu après *Du côté de la Côte*. Mais je n'ai pas le temps. Il y a trop de choses à dire. C'est comme les diamants qui brillent par mille facettes. Car dans l'industrie cinématographique française, les courts métrages d'Agnès Varda brillent comme de vrais petits joyaux.

INTRODUCTION A LA METHODE DE JACQUES DEMY

Je n'aime que les films qui ressemblent à leurs auteurs. Avec Jacques Demy, on met une demi-heure pour faire le tour de la place de l'Etoile en automobile. On mettra donc une demi-heure pour voir un sabotier fabriquer un sabot, et une demi-heure aussi pour s'apercevoir avec une femme que son amant lui est bel et bien indifférent. Il existe par malheur un préjugé violent contre la lenteur. Les gens qui n'aiment pas *Ordet* disent par exemple que c'est un *film lent*. Les mêmes gens disent la même chose du *Bel Indifférent*. Ils ont évidemment tort pour deux raisons.

Primo, *Le Bel Indifférent* n'est pas un film si lent que ça. Il ressemble assez à ces voitures de sport que la formidable puissance de leur moteur oblige à rouler en première à la ville. C'est un film qui monte crescendo et sans défaillance jusqu'à un point extrême de tension où il s'immobilise comme le compteur d'un bolide lorsqu'il plafonne à 240. Et secundo, un film n'est ni bon ni mauvais parce qu'il est rapide ou lent. La valeur de, par exemple, *Deux sous d'espoir* ne vient pas de sa rapidité (apparente : c'est un film où il ne se passe rien), mais de la justesse de sa rapidité. Ni la valeur d'*Ordet* de sa lenteur (apparente : c'est un film où il se passe des milliers de choses), mais de la justesse de cette lenteur.

Or, la qualité première du film de Jacques Demy est d'être avant tout d'une justesse admirable. Totale. Je vous renvoie ici à « la photo du mois » de notre numéro d'avril dernier, celui où il y avait en couverture un plan de *Mon Oncle* que *Le Bel Indifférent* bat largement, tant en ce qui concerne la beauté de la couleur que celle du décor. Impossible en effet de dire mieux que ne l'a fait l'ami Rohmer pourquoi le film de Demy ne pouvait, ne devait être que *tel*. Tout le monde connaît le principe du célèbre sketch de Cocteau : une femme monologue pour essayer de retenir un amant qui ne l'écoute pas. Le monologue étant un parti pris théâtral, Demy se devait *logiquement de surenchérir dans le parti pris*, de surenchérir dans la théâtralité. Car après cette traversée des apparences, il retrouve le cinéma comme Orphée Eurydice, et, en l'occurrence, Cocteau. Car il fallait aussi, ne l'oublions pas, être fidèle à l'auteur de *La Voix humaine*. Et Demy a eu la suprême intelligence de sentir *qu'il ne pouvait, qu'il devait* l'être en prenant dans la mise en scène le parti pris contraire de celle des *Parents Terribles*. L'erreur, justement, aurait été de vouloir imiter les intonations de Nicole Stéphane dans le *film* de Melville. Et c'est ainsi qu'à force d'entendre celle de Jeanne Allard débiter *recto tono* son

texte inimitable, j'ai pensé soudain à cette réflexion de Malraux : « Un jour, j'ai écrit le roman d'un homme qui entendait le son de sa propre voix, et ce roman, je l'ai appelé « La Condition humaine ».

ALLONS VOIR SI LE ROZIER

Blue Jeans appartient à cette catégorie des courts métrages faux dans leur principe, puisqu'à mi-chemin du documentaire et de l'histoire racontée. L'art y est difficile car, nous l'avons vu, il faut d'une part y introduire une intrigue pour le doter du suspense propre au grand film, mais que d'autre part on n'a pas le temps suffisant pour développer cette intrigue avec tout le soin nécessaire. Il faut donc, puisque l'on *doit* raconter une histoire, n'en prendre que le point de départ et le point d'arrivée, c'est-à-dire schématiser, ce qui présente le risque esthétique de rendre *théorique* en même temps que l'on cherche à rendre *vivant.* Il faut donc s'arranger pour que ce soit un sentiment simple qui constitue l'ossature dramatique, suffisamment simple pour qu'on ait tout loisir de l'analyser à fond, et sufisamment fort aussi pour qu'il justifie l'intérêt de l'entreprise.

Je ne pense pas que Jacques Rozier, en tournant *Blue Jeans,* se soit tenu d'aussi cartésiens raisonnements. Mais son film est là, qui les vérifie. Au lieu de miser comme Agnès Varda sur la désinvolture concertée, ou comme Jacques Demy sur la mécanique poétique, Jacques Rozier a tout misé sur la lucidité dans l'improvisation. *Blue Jeans* est par conséquent un court métrage frais, jeune et beau comme les corps de vingt ans dont parlait Arthur Rimbaud. La vérité du document sait y faire cause commune avec la grâce de la narration. Vrais sont les deux garnements qui patrouillent en scooter dans Cannes à la recherche des filles. Gracieux sont les longs travellings sur la Croisette ou le long de la rue d'Antibes, hardiment montés « cut » les uns après les autres. Vrais les dialogues et les attitudes. Gracieux le réalisme de la photo et les volets qui scandent poétiquement l'après-midi sur le sable chaud. Je ne vois pas pourquoi *Vivre* de Carlos Villardebo serait un film humain, et pas *Blue Jeans* de Jacques Rozier, puisque c'est un film sur le temps qui passe, et qui passe à quoi ? A donner des baisers. Sa morale sera donc celle, drôle et triste, du quatrain de Louis Aragon :

« Au biseau des baisers
Les ans passent trop vite
Evite évite évite
Les souvenirs brisés. »

A LA RECHERCHE DU CINEMA

Si le court métrage n'existait pas, Alain Resnais l'aurait sûrement inventé. Seul, il donne l'impression que c'est autre chose à ses yeux qu'un métrage court. Des panoramiques aveugles et tremblants du *Van Gogh* aux travellings majestueux du *Styrène,* que voyons-nous en effet ? Une recherche des possibilités de la technique cinématographique, mais d'une telle exigence qu'elle finit par dépasser son propos, et que, sans elle, le jeune cinéma français moderne tout entier n'existerait pas. Car Alain Resnais, plus qu'aucun autre, donne l'impression qu'il est parti complètement de zéro. Un mouvement d'appareil, dès *Van Gogh,* on avait l'impression que ce n'était pas seulement un mouvement d'appareil, mais aussi la recherche du secret de ce mouvement. Secret qu'un autre chercheur solitaire également parti de zéro, André Bazin, découvrait, émouvante coïncidence, à la même époque mais par d'autres moyens.

Avant par conséquent de pouvoir s'attaquer au long métrage la conscience pure, il fallait que Resnais lui aussi, découvrît, mît à nu ce mystérieux secret. Et si par exemple *Les Statues meurent aussi* prouvait les travellings par le montage, il fallait ensuite prouver réciproquement le montage par les travellings. Ce que fit un peu *Toute la Mémoire du Monde.* Mais surtout *Le Chant du Styrène.* Il s'est trouvé par hasard que j'ai revu *Octobre* à la Cinémathèque quelques jours avant de voir pour la première fois *Le Styrène.* Et ce que je pensais sans oser l'affirmer, maintenant, après cette double vision, on peut le dire : Alain Resnais est le deuxième monteur du monde derrière Eisenstein. Monter, pour eux, veut dire organiser cinématographiquement, c'est-à-dire prévoir dramatiquement, composer musicalement, en d'autres mots encore, les plus beaux : mettre en scène.

Jamais, je crois, depuis ceux d'Eisenstein, un film n'a été aussi *scientifiquement* médité que *Le Chant du Styrène.* Un exemple suffira. Robert Mennegoz se promène dans les raffineries de Lacq qui lui ont commandé un court métrage. Il croise des ouvriers en combinaison rouge et avec un masque à gaz sur le visage. Il se dit aussitôt : « Oh ! mais ça fait très science-fiction, il faut absolument que je mette ça dans mon film. » Le même jour, ou presque, Alain Resnais était en train de se promener dans les raffineries de Péchiney qui lui avaient commandé un court métrage. Et il croisait aussi des hommes au masque à gaz. Et comme Mennegoz, il les filma en pensant à la science-fiction. Mais là s'arrête l'analogie. En réfléchissant au sentiment qui l'avait poussé à filmer ces ouvriers de notre

planète Mars, Resnais s'aperçut qu'il pouvait *encore renforcer* ce sentiment. Comment ? En coupant au montage les hommes au masque à gaz, alors que Mennegoz les gardait. La force d'Alain Resnais est de toujours *faire* un pas de plus que les autres. Voilà pourquoi il est inimitable. Voilà pourquoi les travellings de Molinaro dans un autre court métrage *Les Alchimistes,* dans la même usine Péchiney, autour des mêmes cuves, le *long des mêmes* tuyaux, voilà pourquoi ils ne sont rien à côté des travellings d'Alain Resnais. Tout simplement parce qu'Alain Resnais a *inventé* le travelling moderne, sa vitesse de course, sa brusquerie de *départ et sa lenteur* d'*arrivée,* ou vice-versa. Tout simplement parce qu'il s'est posé des questions sur ce problème, et les a résolues.

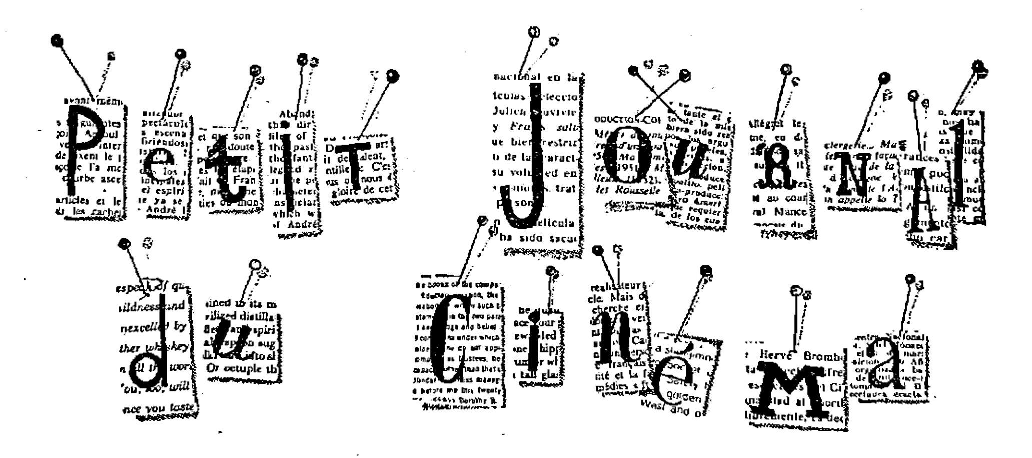
Le Chant du Styrène, c'est quatorze mois de travail pour un film de quatorze minutes sur les matières plastiques. C'est aussi un texte de Raymond Queneau qui rend chaque image tashlinesque en y introduisant le fameux décalage cher à Renoir. *Et* le *résultat* est là, en cinémascope colorié : des plans si *profondément* rivés les uns aux autres malgré l'absence de tout personnage vivant, donc en se privant de la facilité des raccords sur un effet dramatique, une centaine de *plans, dis-je,* si harmonieusement soudés entre eux qu'ils donnent la fantastique sensation de n'être qu'un seul long plan-séquence, un seul et jupitérien travelling dont le phrasé prodigieux n'est pas sans évoquer *les grandes* cantates de Jean-Sébastien Bach.

Du côté de la Côte, Le Bel Indifférent, Blue Jeans, Le Chant du Styrène, il est facile *maintenant* de conclure. La beauté de tout court métrage sera désormais l'une de ces quatre, ou ne sera pas.

Jean-Luc GODARD.



Du côté de la Côte d'Agnès Varda



LES CAHIERS A MARSEILLE

Le lendemain du Festival International du Court-métrage à Tours, Marseille avait la primeur d'un autre Festival du Court-métrage, patronné par les CAHIERS DU CINÉMA. Six films au programme, un excellent Franju, *Monsieur et Madame Curie, les Châteaux de la Loire,* d'Agnès Varda, qu'à chaque nouvelle vision on apprécie davantage, la célèbre *Joconde* de Gruel, au succès garanti, enfin les trois premiers films des jeunes rédacteurs des CAHIERS. *Le Coup du Berger* de Jacques Rivette, *Charlotte et Véronique* de Jean-Luc Godard, *Les Mistons* de François Truffaut. Réception chaleureuse d'un public surtout jeune, qui n'a pas l'habitude d'assister à des courts-métrages si différents de ceux qu'on lui présente habituellement. Quand on les lui présente.

Car Marseille partage avec les salles d'exclusivité parisiennes le triste privilège de faire sauter systématiquement des programmes les « compléments de programme », dans l'hypothétique perspective d'accueillir une fournée supplémentaire de spectateurs. Si le court-métrage réussit à se glisser à côté du grand film, vous ne le découvrirez que par le plus grand des hasards. Plusieurs ciné-clubs marseillais ont groupé leurs énergies à l'occasion de la manifestation des CAHIERS. Les séances ont eu lieu au cinéma Le Paris, membre de l'Association des Cinémas d'Art et d'Essai, où les affiches spéciales éditées pour la circonstance recouvrent celles, plus larges, de *La Grande Illusion,* qu'avaient refusé les gros cinémas de la Canebière et qui a battu tous les records de recette avec dix semaines de projection consécutives.

La presse a suivi avec un effort louable le mouvement lancé par les animateurs des Ciné-Clubs marseillais, les critiques s'efforcent d'être plus objectives, malgré la difficulté en province de lutter contre les contraintes publicitaires. Mais, lors d'une conférence de presse, au cours d'une longue conversation avec plusieurs confrères marseillais, on aboutit à la conclusion que tout est affaire de combat individuel. Les CAHIERS DU CINÉMA sont connus et dévorés des plus ardents mordus de septième art de la région, et c'est loin du port d'attache parisien qu'on vérifie à quel degré « l'esprit CAHIERS » n'est pas un mythe, si notre ami François Truffaut, par contre, assume lui les fonctions d'une divinité mystérieuse, jouant du stylo comme Glenn Ford du colt. Une importante librairie de la Canebière fournit aux Marseillais non seulement LES CAHIERS, mais les meilleures revues de cinéma de tout bord et de toute langue, et un vaste choix de livres de cinéma. Au cours de discussions animées entre de plantureux plats locaux, tel attaque chaleureusement certains aspects de « la politique des auteurs », tel autre insiste que tout vient un peu trop de Paris, qu'on oublie les provinciaux obligés de végéter dans le train-train local, qu'à Marseille, comme à Nevers ou Reims, on aime parfois passionnément le cinéma, mais que le contact est difficile à établir. On voudrait sortir de cet isolement, établir de plus larges échanges. — L. Ms.

JAYNE ET RAOUL

Vu, à Londres, *The Sheriff of Fractured Jaw* (*La Blonde et le Shériff*), de Raoul Walsh.

Premières images, la terrasse d'une gentilhommière anglaise, un aristocrate d'un certain âge boit son thé ou son whisky. On croirait presque assister à un remake en Cinémascope et couleur de luxe de *Noblesse Oblige*. Tout le monde parle un anglais pointu, pince les lèvres et on se demande ce que Raoul Walsh vient faire là-dedans. Puis tout à coup le Far-West, un Far-West curieux, aux crêtes dentelées (les extérieurs ont été tournés non au Texas ou dans l'Arizona mais à l'ombre de la Sierra espagnole). Fiston, bon à rien sur les rives de la Tamise, part vendre en Amérique, l'Amérique des Peaux-Rouges et des diligences, les fusils fabriqués par l'usine parternelle.



Raoul Walsh au cours du montage des Nus et les morts, **qui sort ce mois-ci sur** ***les écrans parisiens***

Premier contact brutal avec le Wild West, attaque des Peaux-Rouges qui ne comprennent pas les bonnes intentions de ce Visage Pâle désireux de commercer avec eux. Une plantureuse égérie, intraitable tenancière de saloon à la ville voisine, le console de ses premiers déboires, lui apprend à se servir des fusils qu'il vend. De méchants bandits voudront sa peau, mais dans un final sublime les Indiens accourent toutes plumes dehors pour l'arracher aux griffes de ses ennemis. Gros sel bien dans la ligne du plus coriace des Hollywoodiens avec Dwan, Master Walsh. L'action caracole, les gags fusent, Jayne Mansfield *nous revient* détashlinisée, sans les gloussements, « *just plainly herself* » : presque aussi adorable que Marilyn. Qui oubliera sa façon de détailler la chanson « *If the San Francisco Hills Could Only Talk* » en robe grenat, ou l'appui compatissant qu'elle prête à Kenneth Moore, tireur amateur ? Kenneth Moore est une révélation, abat son rôle avec une verve digne du *meilleur Laughton*.

Sans Walsh tout cela serait probablement exécrable, avec des Anglais nous hurlerions. Un seul mot caractérise cette mise en scène : efficacité. — L. Ms.

MAUVAISE FOI

Raoul Lévy a récemment refusé la « prime à la qualité » de vingt-cinq millions attribuée à *En cas de malheur*, jugeant probablement que le montant de celle-ci était insuffisant : geste mélodramatique qui ne rime à rien, puisque cette « prime » n'est en fait qu'une avance *sur* l'*Aide et qu'En cas de malheur* connaît une assez brillante carrière pour réaliser bientôt — si ce n'est déjà fait — vingt-cinq millions d'Aide.

Dans son numéro de décembre 1958, FRANCE FILM INTERNATIONAL, journal corporatif à l'audience heureusement restreinte, publie un article signé Jacques Bauvy, qui titre *sur trois colonnes* : « Raoul Lévy a raison de dire non à la prime à la qualité ». Rien d'étonnant : FRANCE FILM INTERNATIONAL a toujours défendu le point de vue du « commerce » de préférence à celui de la qualité.

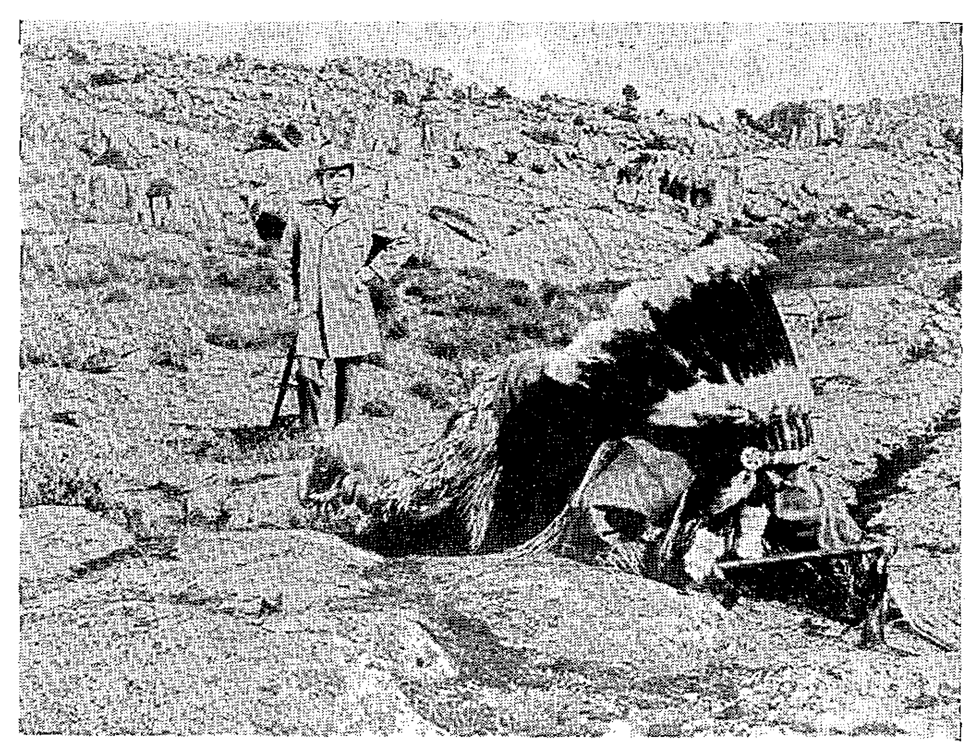
Après la diatribe d'usage à l'endroit des primes à la qualité, nous lisons donc : « *Ah ! s'il ne s'agissait que de garantir « contre le risque d'échec commercial » un producteur qui aurait eu des intentions véritablement « commerciales » et mis dans son jeu les atouts nécessaires pour toucher un très large public, et qui, avec un film déclaré « de qualité » par nos éminents jurés eux-mêmes* (il s'agit de ceux qui décernent les primes), *aurait connu une exploitation particulièrement désastreuse, nous serions cent fois d'accord. Et c'est là, sur ce point précis, que nous rejoignons M. Jean Thuillier, en nous réjouissant, comme il le fait sans doute, qu'un prix substantiel soit allé à* Cette nuit là, *réalisé avec soin par Maurice Cazeneuve, pour André Daven avec Mylène Demongeot, Jean Servais et Maurice Ronet.*

Mais qu'une manne de 35 millions ait récompensé les travaux d'un critique des CAHIERS DU CINÉMA *ayant tourné à la campagne, sans la moindre vedette, avec des acteurs, des techniciens et des fournisseurs en participation, un film délibérément morbide et inassimilable pour le public moyen, cela nous paraît être le plus impudent défi lancé à notre* industrie *du film.* »

Qu'il faille ou non se réjouir de la prime allouée à *Cette nuit là*, n'en discutons pas, tel n'est pas notre propos. Par contre la mesquinerie, la duplicité et les allégations fantaisistes du second paragraphe laissent interdit.

« *Ayant tourné à la campagne...* » : Le grand mot est lâché ! Chabrol a tourné à la campagne, quelle horreur ! Pardonnez-moi de ne pas citer les innombrables chefs-d'œuvre qui naquirent en plein air et que l'on n'aurait pu concevoir entre les quatre murs d'un plateau. Le premier soin de Bauvy adaptant *Le Journal d'un curé de campagne* serait sans doute d'en faire *Le Journal d'un curé de studio*.

« *Sans la moindre vedette...* » : Là encore, on pourrait multiplier les exemples de « suc-



C'est en Espagne que Raoul Walsh a tourné les extérieurs de son western anglais, La Blonde et le Shériff.

cès commerciaux » dans lesquels ne se trouvait pas la moindre vedette. Et d'ailleurs, aussi bien Gérard Blain que Jean-Claude Brialy avaient déjà derrière eux un solide bagage de comédien au moment de jouer dans *Le Beau Serge*. Mais ce qui chez l'un est condamnable, chez l'autre est parfait : telle est la loi chez les rédacteurs de FRANCE FILM INTERNATIONAL qui d'autre part félicitent, pour son Grand Prix du Cinéma, un certain Carné, malgré qu'il eût l'impudence de confier les principaux rôles des *Tricheurs* à deux jeunes quasi inconnus, Jacques Charrier et Laurent Terzieff.

« *Des acteurs, des techniciens et des fournisseurs en participation...* » : Sachez Monsieur Bauvy que la part des salaires laissée en participation par les acteurs et les techniciens était infime. Tous furent normalement payés, pour une bonne part comptant, lors du tournage et, pour le reste, en différé quelques mois après la terminaison du film. Quant aux fournisseurs, ils ne consentirent ni plus ni moins que les conditions de crédit en usage dans la profession.

« *Un film délibérément morbide...* » : Voilà qui est vite dit : conseillons à Jacques Bauvy de l'aller revoir pour s'en assurer, sans cependant lui chercher querelle sur le terrain critique.

« *...et inassimilable pour le public moyen...* » : Le public moyen aimera ou n'aimera pas *Le Beau Serge*, mais dire de ce film qu'il dépasse son entendement, c'est par trop le mépriser, monsieur Bauvy.

Enfin si le signataire de ce tissu de mensonges et de bêtises conclut : « *Cette loi à laquelle nous devons notre survie et aussi... les primes à la qualité (...) ne s'appelle pas Loi d'Encouragement à l'Art Cinématographique, mais Loi de Développement de l'Industrie Cinématographique.*

L'Art Cinématographique se porte bien, merci. C'est notre industrie qui va mal. N'encourageons pas l'un au mépris de l'autre. »

Qu'il me soit permis de faire remarquer à M. Bauvy que, grâce aux trente-cinq millions de prime du *Beau Serge*, Claude Chabrol put entreprendre son second film, *Les Cousins*, qu'il tourna en studio — à Boulogne — en employant un plus grand nombre de machinistes et d'électriciens que pour son premier film, un décorateur et toute son équipe, les peintres, charpentiers, menuisiers, tapissiers du studio, etc.. Jamais, peut-être, prime ne profita si bien au développement de l'industrie cinématographique. — Ch. B.

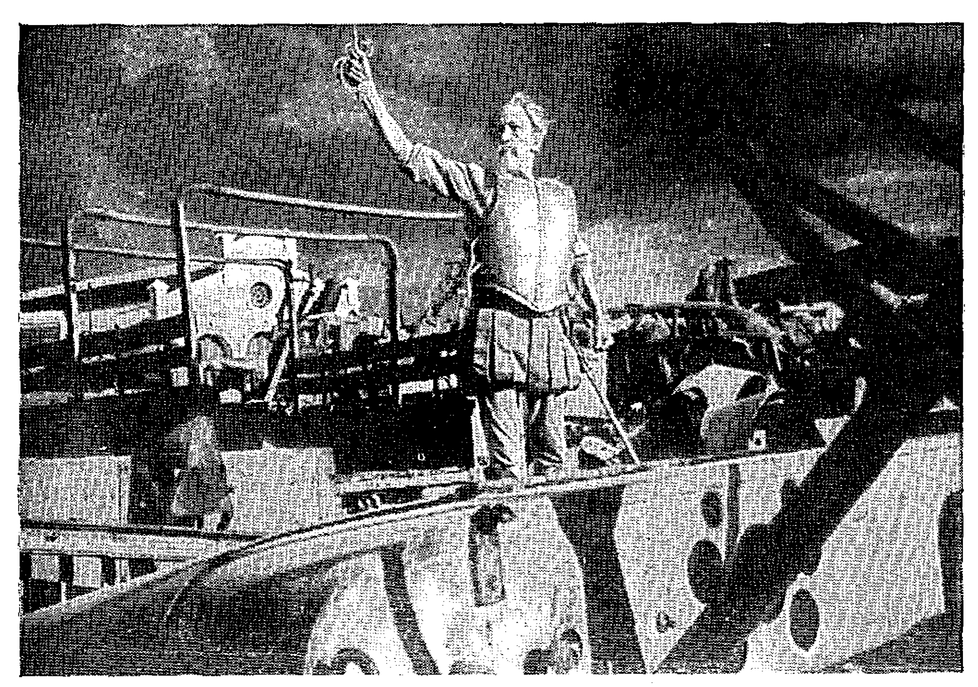
SUR LES TRACES DU QUICHOTTE

Un homme flâne dans une librairie d'Hollywood. Il s'appelle Orson Welles et farfouille dans les rayons à la recherche des dernières nouveautés. Comme par hasard, il tombe sur *Don Quichotte.* Aussitôt, il imagine... Lui, Orson Welles, assis devant la *caméra, en* train de lire le roman de Cervantes. Une petite fille arrive. Elle demande quel est ce bouquin. Welles lui apprend que ce sont les aventures du Quichotte. La blonde enfant sourit. Elle n'a pas l'air étonnée le moins du monde et raconte à Welles qu'elle connaît très bien le Chevalier à la *Triste Figure.* D'ailleurs, elle vient de le voir, il y a cinq minutes. Il était là, dans la rue. Orson Welles demande à la petite fille comment elle s'appelle. Elle s'appelle Dulcinée.

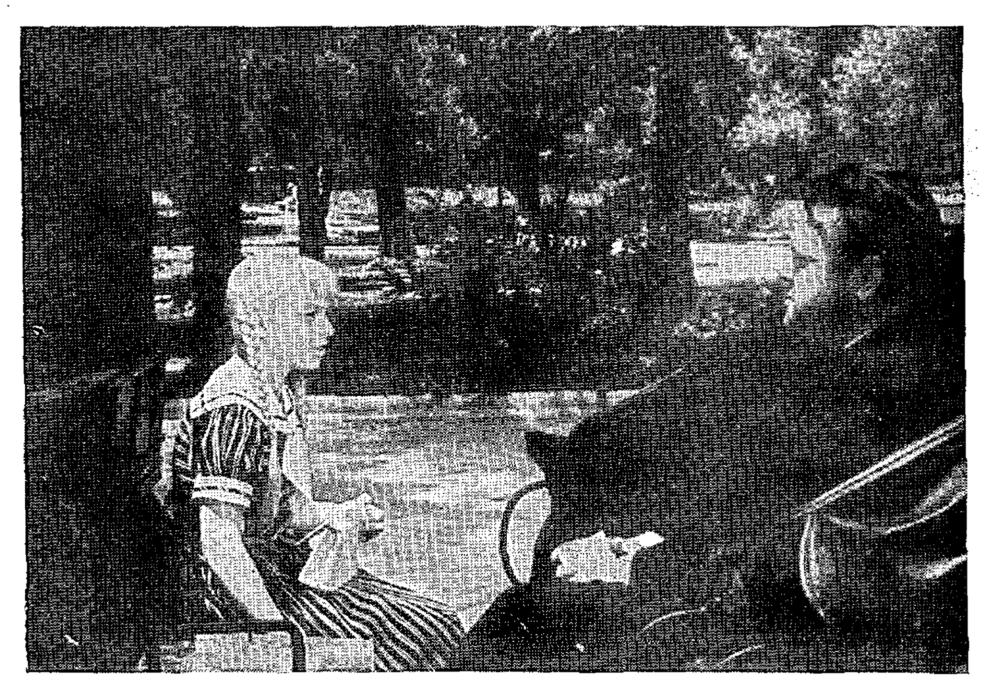
Dans l'esprit du metteur en scène d'*Arkadin, elle sera le fil d'Ariane qui* nous introduira dans l'univers *purement poétique* d'un Quichotte modernisé. C'est parce que son regard sur les êtres et les choses n'a pas encore eu le temps d'être souillé par le manque d'imagination et la lâcheté de notre époque, que cette Américaine de treize ans nous montre le seul *chemin à suivre* : celui du fameux Chevalier Errant qui vadrouille aujourd'hui comme autrefois à la poursuite de la vérité. La banlieue de Mexico City servant d'équivalent contemporain à l'aride et moyenâgeuse province de la Manche.

Entre deux cachets à Hollywood, Welles débarquait impromptu dans Mexico pour mener son tournage tambour battant. C'était le règne absolu de l'improvisation pure. Et chaque fois, une hallucinante course contre la montre. Tout à coup, la grosse Buick de Welles démarrait dans une direction inconnue. A chaque virage, les pneus crissaient hystériquement dans la poussière *ensoleillée,* aveuglant tous les olvidados du coin. Derrière, acteurs et techniciens suivaient en débandade, *se repérant* à la fumée du célèbre cigare. Tout à coup, la grosse Buick stoppait. Orson Welles inspectait vite le panorama. Un hurlement : « la caméra, ici ! » Et Jack Draper, « el jefe de la foto », de calculer son diaphragme de manière à ce que les grands ciels mexicains deviennent à leur tour de shakes*peariens acteurs.*

Le rôle du Quichotte est tenu par Francisco Rieguera, un réfugié espagnol, et dont l'unique, la grande, la seule ambition dans cette chienne de vie était justement d'incarner le Chevalier à la Triste Figure. Dès le premier plan, *il s'installa* dans son personnage pour n'en plus bouger. Au flic qui lui demandait ses papiers pour avoir grillé un feu rouge, il rétorqua royalement : « *Vous savez, je suis Don Quichotte.* » Au patron de *l'hôtel* qui lui présentait sa note, idem. Entre deux plans, on le voyait courir avec un regard fou d'un membre *de l'équipe* à l'autre : « *Vous savez, Don Quichotte, c'est moi.* »



Francisco Rieguera dans le Don Quichotte **d'Orson Welles**



Welles a confié le rôle de Dulcinée à Patty Mac Cormack

Tout en modernisant Cervantes, Welles lui est resté admirativement fidèle. Ainsi, la façon dont il a traité la fameuse scène des moulins à vent. Les géants sont devenus des pelles mécaniques. Don Quichotte charge, lance baissée. Alors, comme autrefois l'aile des moulins, aujourd'hui le godet d'une pelle l'agrippe et le soulève de terre. Et Sancho Tamirov, alias Akim Pança, gémit pour son maître qu'il voit rudement projeté dans un gros tas de merde. Ainsi aussi, la célèbre scène de l'auberge au cours de laquelle Don Quichotte décapite une série de marionnettes qu'il prend pour de véritables Maures. Orson Welles l'a placée dans une perspective plus moderne encore. Nous voyons Sancho et son maître entrer dans un cinéma. On passe un film style *Ivanohé* ou *Ben-Hur*. Don Quichotte regarde l'écran. Il voit les « méchants » organiser le rapt d'une gente damoiselle. Il pousse un cri sauvage, se précipite sabre au clair sur les vilains agresseurs, et taille en pièces... l'écran. Furieux, les spectateurs bondissent de leurs sièges et chassent notre idéaliste et son valet à coups de pierres et de malédictions.

Patty Mac Cormack (que l'on a déjà vue dans *Mauvaise graine*), joue le rôle de Dulcinée. C'est une fillette au tempérament certain. Un jour, juste avant de tourner un plan, le caméraman lui raconta une histoire drôle. Patty se mit à pouffer de rire comme seuls les enfants savent et peuvent le faire. On entendit alors Welles hurler : « *Moteur !* » La caméra ronronna docilement pour enregistrer la scène la plus pathétique du film, celle où Dulcinée devait éclater en tragiques sanglots. Tout le monde pensa que Welles était fou, que la prise était fichue d'avance, car Patty entrait dans le champ en se tordant de rire. Brusquement, métamorphose radicale. Patty se met à pleurer hystériquement. Elle débite son texte de façon parfaite, avec de grosses larmes dans les yeux. La prise était bonne. Welles hurla : « *Coupez !* » Instantanément, les pleurs stoppèrent et Patty Mac Cormack se remit à rire aux éclats.

Pour renforcer l'unité des deux héroïques caractères principaux, Orson Welles les a doublés tous les deux à la post-synchronisation. A Don Quichotte, il fait parler le plus pur anglais d'Oxford, et à Sancho le pire des cockney. Avec ce film qu'il chérit entre tous, Orson Welles nous force à quitter nos sentiments préfabriqués pour accepter la noble lance que Don Quichotte nous offre de tout son cœur. — J.B. et C.P.

(Adapté de l'anglais par Jean-Luc Godard.)

Ce petit journal a été rédigé par Charles Bitsch, Juan Bunuel, Jean-Luc Godard, Louis Marcorelles et Claude Pierson.

LA PHOTO DU MOIS



François Truffaut dirige Les Quatre Cents Coups, **pendant *que Jacqueline Decae s'interroge* et que Jean Rabier enregistre**

Avec *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut rentre dans le cinéma français moderne comme dans le collège de nos enfances. Enfants humiliés de Bernanos. Enfants au pouvoir de *Vitrac*. *Enfants terribles* de Melville-Cocteau. Et enfants de Vigo, enfants de Rossellini, bref, enfants de Truffaut, expression qui passera dès la sortie du film dans le langage public. On dira bientôt les enfants de Truffaut, comme on dit les lanciers du Bengale, les empêcheurs de danser en rond, les rois de la Maffia, les fous du volant, bref encore, les drogués du cinéma. Dans *Les Quatre Cents Coups*, la caméra du metteur en scène des *Mistons* sera de nouveau, non pas à hauteur d'homme comme chez le père Hawks, mais à hauteur d'enfant. Et si on sous-entend arrogance, quand on dit hauteur à propos des plus de trente ans, on sous-entend beaucoup mieux, quand on dit hauteur à propos des moins de seize ans : on sous-entend orgueil, bref toujours, *Les Quatre Cents Coups* sera le film le plus orgueilleux, le plus têtu, le plus obstiné, bref en fin de compte, le film le plus libre du monde. Moralement parlant. Esthétiquement aussi. Les objectifs dyaliscopiques réglés par Henri Decae nous en ficheront plein la vue, comme ceux de *La Ronde de l'aube*. Le découpage sera vif et aéré, comme celui de *Passions Juvéniles*. Le dialogue et les gestes mordants, comme dans *Baby Face Nelson*. Le montage délicat, comme celui de *La Déesse*. La préciosité montrera le bout de l'oreille comme dans *Le Gaucher*. Ces titres ne s'échelonnent pas au hasard sous les touches de ma Japy électrique. Ce sont ceux qui font partie de la liste des dix meilleurs films de l'année 1958 selon François Truffaut. Charmante et belle famille à laquelle *Les Quatre Cents Coups* s'intégrera parfaitement. Pour nous résumer, que dire ? Ceci : *Les Quatre Cents Coups* sera un film signé Franchise, Rapidité, Art, Nouveauté, Cinématographe, Originalité, Impertinence, Sérieux, Tragique, Rafraîchissement, Ubu-Roi, Fantastique, Férocité, Amitié, Universalité, Tendresse. — J.-L. G.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre

Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE ↓ DES FILMS | LES DIX →	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean-Luc Godard	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
L'Homme de l'Ouest (A. Mann)	★★			★★★	★★★	★		★★★★	★★	★★
La Dernière fanfare (J. Ford)	★★	★	★★★	★	★★	★★	★	★★	★★	★★
La Dernière nuit (Y. Raisman)	★★			★	★	●		★★		★★★
Les Vikings (R. Fleischer)	★	★	★	★	★	★		★★	★★	
Le Brave soldat Chveik (K. Stekly)				★	★					★
Les Seigneurs de la forêt	★	★	★		★		★			
Le Cerf-volant du bout du monde (R. Pigaut)	★	★	★	★	●	★		●		★★
South Pacific (J. Logan)	●	●	★	★	●	★★	●	★★	★★	●
L'Homme au pousse-pousse (H. Inaki)	★	★★	★	●	●	●	●	●	●	★
Les Racines du ciel (J. Huston)	★	●	●	●	●		●	★		●
Le Vieil homme et la mer (J. Sturges)	●	★	●	●	●	●	●	●	●	●
Christine (P. Gaspard-Huit)	●	●		●	●		●	●		

LES FILMS



Maj Britt Nilson dans *L'Attente des femmes* d'Ingmar Bergman

Les saisons et les jours

KVINNORS VANTAN (L'ATTENTE DES FEMMES), film d'INGMAR BERGMAN. *Scénario* : Ingmar Bergman. *Images* : Gunnar Fischer. *Musique* : Erik Nordgren. *Décors :* Nils Svenwall. *Interprétation :* Anita Bjork, Eva Dahlbeck, Maj Britt Nilsson, Birger Malmsten, Gunnar Bjornstrand, Aino Taube, Hakan Westergren, Jarl Kulle, Maria Arbin, Gerd Andersson, Kjell Nordenskold. *Production :* Svenskfilmindustri, 1952.

Une sorte de paralysie frappe le critique qui s'est promis d'observer la stricte mesure du compte-rendu pour étudier un film de Bergman : c'est de tous à la fois qu'il *voudrait* parler, pour mieux voir la cohérence de l'ensemble, parce que tous se tiennent, parce que l'on ne peut toucher à l'un d'entre eux sans éveiller des résonances qui les font vibrer tous. Parce qu'enfin la fable, si séduisante soit-elle, reste chose dérisoire auprès de la méditation posée à fleur de visage et de voix, dont le cours ininterrompu nous emporte.

Aussi bien la présentation désordonnée qui aura été faite à Paris des films de Bergman (celui-ci date de 1952, on nous en promet pour l'année trois autres échelonnés de 1954 à 1958) facilite les confrontations et empêche assez

heureusement l'œuvre de se figer en d'illusoires perspectives : la perspective, c'est bien mieux dans l'épaisseur de chaque film que nous la trouverons, puisque nous y retrouverons aussi la figure de son auteur. N'est-ce pas là le véritable point commun, par-delà une continuité thématique docile à l'analyse (1), la raison la plus juste d'un accent à nul autre pareil ? Faire des films... Bergman s'est expliqué là-dessus (2) : mais notre Hamlet cinéaste a omis de dire que sa position d'artiste et d'homme, telle que nous croyons la deviner à travers son œuvre, serait proprement intenable s'il se trouvait privé de ses acteurs et de sa caméra. On imagine assez Bresson ne faisant pas de films, Hitchcock à la rigueur, Bergman non.

Ceci, je le concède, ne suffirait pas à lui mériter une audience, si sa réflexion, pour centrée qu'elle soit sur des problèmes personnels, ne recoupait aussi notre propre réflexion, si son inquiétude, pour nourrie qu'elle soit de soucis intimes, ne remuait en nous des inquiétudes mal apaisées. Cet homme seul et d'ailleurs relié à tout, n'a de cesse qu'il n'interroge ce qui l'approche le plus immédiatement et n'étende son interrogation à ce qui lui est le plus autre, au risque de s'y retrouver lui-même encore et ses questions. Rarement cinéaste scruta aussi attentivement la surface des choses et des êtres, et avec aussi peu d'idées préconçues, dirions-nous s'il ne pourvoyait lui-même à son goût d'observer. Que trouvera-t-il ainsi que ne contiennent déjà son propre scénario, ses propres dialogues ? Ceci justement qu'un scénario ni un dialogue ne contiendra jamais, le grain d'un épiderme, le désarroi lu dans un regard un instant posé sur nous, le moment vécu d'un bonheur dilaté aux dimensions du monde. Bien sûr, il ne peut être ici question que d'une subjectivité passionnée, et parée, même en pleine fantaisie, de toutes les vertus de la réserve : la direction reste ferme, sous cette extrême liberté propre à assurer les abandons de la panique ou de la joie qui sont la raison d'être de la mise en scène.

Réserve, ai-je dit, mais génératrice d'un écho qui ne peut naître et se multiplier, comme on sait, que dans un certain éloignement. Réceptif à ce qu'il provoqua lui-même, Bergman ne regarde pas ses personnages autrement que Flaherty faisait de Nanouk l'Esquimau: ici la vie des sentiments et des aspirations, là celle de la simple subsistance, se laissent surprendre sans rien emprunter au spectacle d'un déroulement dramatique ; le geste, comme refermé sur soi, semble se détacher de l'acte pour nous mieux renvoyer à l'être qui l'accomplit. Les plans ne se prolongent que portés par leur vertu contemplative, détruisant jusqu'à l'idée de spectacle pour appréhender le temps au cœur même des choses. On frémit à la pensée de ce qu'un de Sica ferait de telles scènes.

Ce que jamais on ne verra deux fois? Sans doute, toute autre vision, aux yeux du souvenir, étant plus riche à la fois d'expérience et de regret. C'est dans l'épanchement que les personnages de Bergman prennent leur épaisseur, dans leur effort à ressaisir le temps qu'ils se définissent le mieux, évoquant ce qui, perdu, ne peut cependant être mort *tout à fait*, voire donnant la force du présent à ce qui n'est que l'expression souveraine d'un désir, comme une des plus belles scènes de ce film (3). Leur destin est de se situer

(1) Et même, pourrait-on dire, continuité de motifs se répondant d'un film à l'autre. L'œuvre de Bergman est une tapisserie de Bayeux dont aucun épisode ne serait jamais définitivement révolu. Ici la dernière image montre un couple de fiancés qui s'enfuient en canot. « *Laissons-les vivre leur bel été*, dit le père indulgent, *et s'imaginer qu'ils font quelque chose de défendu.* » Le bel été des jeux défendus, c'est le film suivant, *Monika*, qui l'imaginera, on sait de quelle façon. Et ce couple sans enfant d'une femme insatisfaite et d'un mari amateur d'archéologie ne prolonge-t-il pas *Torst* (*Soif*) jusqu'au visage lisse et buté d'Eva Henning devenu, plus lisse encore et plus buté, celui d'Anita Bjork, avec la même flamme obstinée dans le regard ?

(2) Cahiers du Cinéma N° 61.

(3) Celle qui suit l'anesthésie de Maj-Britt Nilsson à la clinique d'accouchement. Après un tourbillonnement d'images discordantes viennent des plans apaisés et de plus en plus cohérents du point de vue dramatique : un couple en barque sur un lac, la surface scintillante de l'eau, sur laquelle en surimpression glisse le visage de Birger Malmsten ; le même s'avançant en contreplongée ; Maj-Britt Nilsson étendue dans l'herbe et jouant avec un bébé, sur lesquels vient se pencher Birger Malmsten. Et c'est alors que nous voyons Maj-Britt Nilsson éclater de rire sur la table d'opération et se réveiller au cri d'un nouveau-né. Le sublime d'une telle scène ne tient pas seulement dans la surprise du spectateur, ni dans celle du personnage, ni même dans la parfaite convenance de l'une à l'autre : il est, encore et bien plus, après avoir donné pour réel un bonheur rêvé, d'en nier la réalité par celle d'un bonheur plus simple et plus grand. Bergman pessimiste ? Allons donc !

de plus en plus dans le temps, qui par sa bassesse, qui son amertume, qui ses rêves *ou sa tendre ironie : qu'importe* l'image dont ils trompent leur attente, puisque c'est de cette attente même qu'ils vivent, de cette conscience d'un vide fait de la substance du temps et que sans doute rien ne saurait combler.

Quelles que soient les couleurs employées à la peindre, et la palette est variée, un tel désir d'absolu ne peut rester qu'inassouvi, qui ne rencontre rien que de changeant pour se satisfaire. Contradiction où Bergman fait achopper ses personnages, mais contradiction vécue et par là déjà contestée. « L'union avec ce qu'on n'aime pas est souffrance, la séparation avec que l'on aime est souffrance, toutes les sortes d'objets de l'attachement sont souffrance »... le sage ne recense pas les nuages ni ne médite sur eux, le sage se garde de toutes les tentations de l'impermanence pour éteindre en lui la volonté de vivre. Et ce vouloir-vivre, Bergman le connaît bien, et ses séquelles et son goût d'amertume. Mais aussi le royaume de la terre lui est trop doux pour qu'il balance devant l'énormité de ce pari : tâcher à faire de l'impermanence l'instrument et la voie de la permanence. Pari ou partie d'échecs, sans doute l'homme perd à la fin, si l'on veut, puisqu'il meurt. Raison de plus, riposte Bergman, pour tenter de vivre la difficulté de vivre.

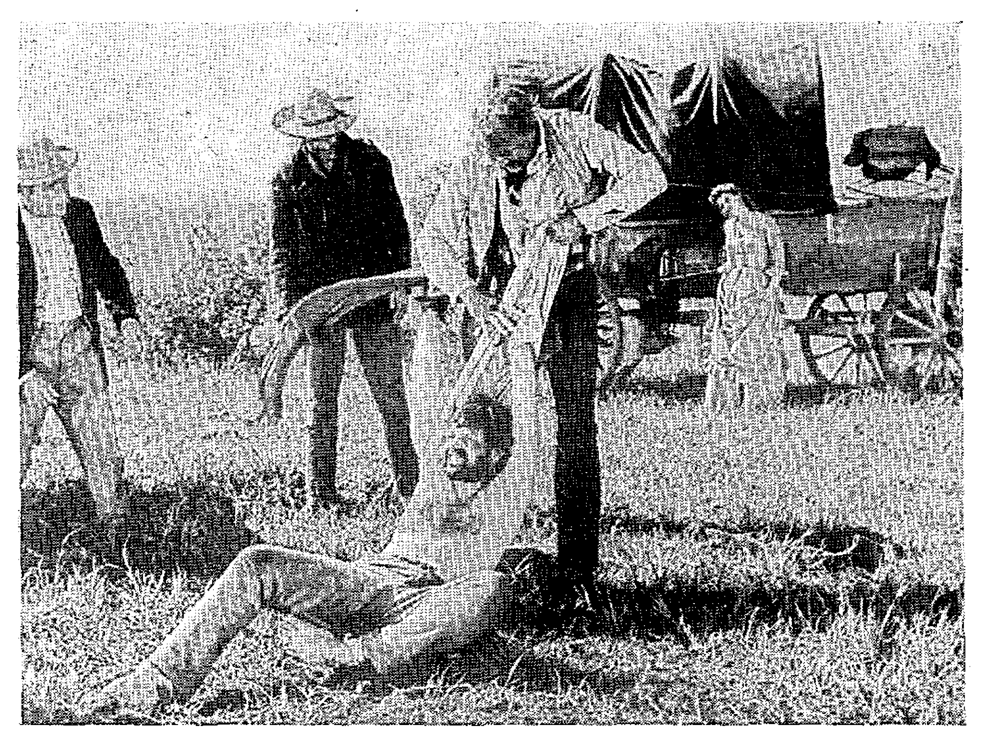
Philippe DEMONSABLON.

Super Mann

MAN OF THE WEST (L'HOMME DE L'OUEST), film américain en CinémaScope et DeLuxe d'ANTHONY MANN. *Scénario :* Reginald Rose. *Images :* Ernest Haller. *Musique :* Hans Salter. *Interprétation :* Gary Cooper, Julie London, Lee J. Cobb, Arthur O'Connell. *Production :* Walter Mirish, 1958. *Distribution :* Artistes Associés.

Un homme (Gary Cooper) se trouve dans un petit train de campagne, alors que celui-ci est attaqué par des bandits de grands chemins. Avec deux occasionnels compagnons de voyage, un tricheur professionnel (Arthur O'Connell) et une chanteuse de saloon (Julie London), il tente de regagner des régions civilisées. Tous trois tombent alors sur le repaire des bandits (parmi lesquels le bouquineur tuberculeux de *Johnny Guitare*), et nous apprenons brusquement que l'homme de l'Ouest n'est autre que le neveu du chef et fit autrefois partie de la bande avant de tout plaquer pour mener sous d'autres cieux une vie plus chrétienne. Mais le vieil homme à demi fou (Lee J. Cobb) qui dirige les hors-la-loi croit que son neveu est revenu pour de bon. Ne pas le détromper est, d'après notre héros, le seul moyen d'éviter le pire à ses compagnons. Par malheur, un cousin rapplique à l'improviste. Il se montre beaucoup moins crédule que l'oncle. Et finalement cette odyssée s'achève dans une ville déserte par une tuerie sans nom. Gary Cooper et Julie London en sortent indemnes. Mais n'étant pas amoureux l'un de l'autre (on ne s'embrasse pas plus dans *l'Homme de l'Ouest* que dans *Tin Star*), ils décident de se quitter, alors que le mot FIN surgit en surimpression.

C'est un scénario de Reginald Rose, auteur également de *Douze hommes en colère.* On voit donc que *l'Homme de l'Ouest* fait *a priori* partie de ces « surwesterns » dont parlait André Bazin. Bien que si l'on pense à *Shane* ou au *Train sifflera trois fois,* ce serait plutôt, toujours *a priori,* un défaut. Surtout que, depuis *Cote 465* et *Tin Star,* l'art d'Anthony Mann semblait évoluer vers un schématisme purement théorique de la mise en scène en flagrante contradiction avec celle de *l'Appât, Je suis un aventurier, la Charge des tuniques bleues* ou même *l'Homme de la plaine.* La vision du *Petit arpent du bon Dieu,* à cet égard, était aussi déprimante que catastrophique. Mais pourtant, cet appauvrissement certain, cette apparente sécheresse chez le plus virgilien des cinéastes, il se peut, en revoyant dans l'ordre *l'Homme de la plaine, Tin Star* et *l'Homme de l'Ouest,* il se peut, dis-je, que cette simplification à outrance soit un effort, cette construction dramatique de plus en plus systématiquement linéaire une recherche, effort et recherche qui seraient eux-mêmes, *l'Homme de l'Ouest* le démontre aujourd'hui seulement, un pas en avant. Ce dernier film serait en quelque sorte son *Elena* dont *l'Homme de la plaine* serait le *Carrosse* et *Tin Star* le *French Cancan.*



L'Homme de l'Ouest d'Anthony Mann

Mais un pas en avant dans quelle direction ? Vers un style de western qui rappellera Conrad à certains et Simenon à d'autres et qui, à moi, ne me rappelle rien du tout, car je n'ai jamais rien vu d'aussi neuf depuis, pourquoi pas, Griffith. Tout comme le metteur en scène de *Naissance d'une Nation* donnait à chaque plan l'impression d'inventer le cinéma, chaque plan de *L'Homme de l'Ouest* donne l'impression qu'Anthony Mann réinvente le western comme, disons, le crayon de Matisse le trait de Piero della Francesca. Et d'ailleurs, c'est mieux qu'une impression. *Il le réinvente.* Je dis bien ré-inventer, autrement dit : montrer en même temps que démontrer, innover en même temps que copier, critiquer en même temps que créer ; bref, *L'Homme de l'Ouest* est un cours en même temps qu'un discours, ou la beauté des paysages en même temps que l'explication de cette beauté, le mystère des armes à feu en même temps que le secret de ce mystère, l'art en même temps que la théorie de l'art... du western, c'est-à-dire du genre le plus cinématographique du cinéma, si j'ose m'exprimer ainsi ; de sorte qu'en fin de compte il se trouve tout bonnement que *L'Homme de l'Ouest* est une admirable leçon de cinéma, et de cinéma moderne.

Car il n'y a peut-être que trois sortes de westerns, de même que Balzac écrivit un jour qu'il y avait trois sortes de romans : à images, à idées, et à images et à idées, ou Walter Scott, Stendhal, et enfin lui, Balzac. En ce qui regarde le western, le premier genre, c'est *La Prisonnière du désert ;* le deuxième, *Rancho Notorious;* et enfin le troisième, *L'Homme de l'Ouest.* Je ne veux pas dire par là que le film de John Ford est uniquement une suite de belles images, au contraire ; ni que celui de Fritz Lang est totalement dépourvu de toute beauté plastique ou décorative ; non, je veux dire que chez Ford, c'est d'abord l'image qui renvoie à l'idée ; alors que chez Lang, c'est plutôt le contraire ; et enfin que chez Anthony Mann, on passe de l'idée à l'image pour, comme le voulait Eisenstein, revenir à l'idée.

Prenons des exemples. Dans *La Pri-*

sonnière du désert, quand John Wayne retrouve Nathalie Wood et la soulève brusquement à bout de bras, nous passons du geste stylisé au sentiment, de John Wayne soudain pétrifié à Ulysse retrouvant Télémaque. Tandis qu'au contraire, dans *Rancho Notorious,* lorsque Mel Ferrer fait gagner Marlène Dietrich à la loterie, ce brusque sentiment de l'intrusion de la tragédie dans un beuglant du far-west, le pied de Mel Ferrer faisant basculer la planchette ne le renforce pas, il le crée, et nous passons avec lui de l'idée abstraite et stylisée au geste. Chez Ford, c'est une image qui donne une idée de plan ; chez Lang, c'est une idée de plan qui donne une belle image. Et chez Anthony Mann ?

Si nous analysons, dans *L'Homme de l'Ouest,* la scène où l'un des pillards met son couteau sous la gorge de Gary Cooper pour forcer Julie London à se déshabiller, on verra qu'elle tire sa beauté du fait qu'elle est fondée sur une idée purement théorique, en même temps que sur un réalisme très poussé. A chaque contre-champ, nous passons avec une rapidité fantastique de l'image de Julie London qui se déshabille à l'idée que se fait le bandit de la voir bientôt nue. Et il suffira donc à Mann de montrer la fille en corsage pour nous donner l'impression que nous la voyons à poil.

Avec Anthony Mann, nous redécouvrons le western comme l'arithmétique en classe de mathématiques élémentaires. C'est dire que *L'Homme de l'Ouest* est le plus intelligent des films en même temps que le plus simple. De quoi s'agit-il ? D'un homme qui se *découvre* dans telle ou telle situation dramatique et *regarde* autour de lui pour trouver le moyen de s'en sortir. La mise en scène consistera donc, mais ici, j'ai presque envie d'écrire *consistait déjà,* car Anthony Mann commence à faire passer dans la forme ce qui chez ses prédécesseurs consistait d'habitude dans le fond et vice-versa ; la mise en scène, donc, dis-je, consistait dans *L'Homme de l'Ouest* à découvrir *en même temps* qu'à préciser, alors que, dans un western classique, la mise en scène consiste à découvrir *puis* à préciser. Il n'y a qu'à comparer à ce propos le célèbre panoramique de l'apparition des Indiens dans *La Chevauchée fantastique* et le plan fixe de *La Charge des tuniques bleues* où les Peaux-Rouges surgissent tout simplement des hautes herbes en encerclant Victor Mature et ses compagnons de route. Le mouvement d'appareil de Ford tirait sa force de sa beauté plastique et dynamique. Le plan de Mann était d'une beauté *végétale,* si l'on peut dire. Sa force venait justement de ne rien devoir à une esthétique préméditée.

Prenons un autre exemple, emprunté à *L'Homme de l'Ouest* cette fois. Dans la ville morte, Gary Cooper sort de la petite banque et regarde si le bandit sur lequel il vient de tirer est bien mort, car il le voit de loin trébucher tout au bout de l'unique rue qui descend doucement en pente à ses pieds. Un cinéaste moyen serait simplement passé de Gary Cooper qui sort au bandit en train de mourir. Un cinéaste plus raffiné aurait enrichi la scène d'effets divers, mais aurait gardé le même principe de composition dramatique. L'originalité d'Anthony Mann est de savoir enrichir tout en simplifiant à l'extrême. On cadre Gary Cooper qui sort en plan général. Il traverse presque entièrement le champ pour jeter un coup d'œil dans la ville morte et là (plutôt que de faire un contre-champ sur celle-ci, puis un troisième plan du visage de Gary Cooper regardant), un travelling latéral recadre Gary Cooper qui s'est immobilisé face à la ville abandonnée. Le trait génial, c'est d'avoir fait partir le travelling *après* Gary Cooper, car c'est ce décalage temporel qui permet une simultanéité spatiale : nous avons d'un seul coup et le mystère de la ville morte et l'inquiétude de Gary Cooper en face de ce mystère. Avec Anthony Mann, nous avons à chaque plan l'analyse en même temps que la synthèse, ou, comme l'avait bien remarqué Luc Moullet, l'instinctif en même temps que le réfléchi.

Il y aurait d'autres façons de louer *L'Homme de l'Ouest.* On pourrait parler de la ravissante ferme nichée dans une verdure qu'eût aimé George Eliot, On pourrait parler aussi de Lee J. Cobb avec lequel Mann réussit là où avait échoué Richard Brooks dans *Les Frères Karamazov.* On pourrait parler encore de la tuerie finale, puisque c'est la première fois que l'on a constamment dans le champ à la fois celui qui tire et celui sur qui l'on tire. J'ai parlé plus haut de beauté végétale. Le visage amorphe de Gary Cooper appartient dans *L'Homme de l'Ouest* au règne minéral. C'est bien la preuve qu'Anthony Mann retourne aux vérités premières.

Jean-Luc GODARD.



La Dernière fanfare de John Ford. (A partir de la gauche : Edward Brophy, James Gleason, Basil Rathbone, Ricardo Cortez, O.Z. Whitehead, Pat O'Brien.)

Comment ne plus être irlandais

THE RISING OF THE MOON (QUAND SE LEVE LA LUNE), film irlandais de JOHN FORD. *Scénario :* Frank Nugent d'après les pièces de Frank O'Connor « The Majesty of the Law » et de hJimmy O'Dea « A Minute's Wait » et le roman de Lady Gregory Albey « 1921 ». *Images :* Robert Krasker. *Musique :* Eammon O'Gallagher. *Montage* : Michael Gordon. *Interprétation* : Noël Purcell, Cyril Cusak (*Sa Majesté la loi*) ; Michael O'Duffy (*Une Minute d'arrêt*) ; Denis O'Dea, Eileen Crowe (*Quand se lève la lune*); Tyrone Power. *Production :* Four Provinces Prods (John Ford, Michael Killanin, Tyrone Power, Michael Scott, 1956. *Distribution :* Warner Bros.

THE LAST HURRAH (LA DERNIERE FANFARE), film américain de JOHN FORD. *Scénario :* Frank Nugent, d'après le roman d'Edwin O'Connor. *Images :* Charles Lawton. *Interprétation :* Spencer Tracy, Jeffrey Hunter, Dianne Foster, Pat O'Brien, Basil Rathbone, Donald Crisp, James Gleason, Edward Brophy, John Carradine, Willis Bouchey, Basil Ruysdael, Charles Fitzsimons. *Production :* John Ford 1958. *Distribution :* Columbia.

Peu de metteurs en scène ont façonné leurs films avec des ficelles aussi grosses que celles utilisées par John Ford pour ses deux dernières productions, ont misé avec un tel cynisme paterne sur leur propre légende. Alors qu'on supporte les faiblesses, les concessions du film irlandais, on se sent moins enclin à l'indulgence à l'égard de la nouvelle superproduction américaine du squire Sean Feeney. Avec un calme imperturbable, notre bonhomme va après chacun de ses films proclamant qu'il vient de tourner son chef-d'œuvre, l'œuvre qui lui tient le plus à cœur de sa carrière, et les distributeurs, ravis de sauter sur l'occasion, nous refont à chaque coup la publicité au génie. Si Ford a pu tomber un moment en défaveur, rebuter certains par son acadé-

misme envahissant, prêter trop complaisamment l'oreille aux thuriféraires patentés, il n'a qu'à s'en prendre à lui-même des conséquences d'un goût parfois poussé de la mystification.

La politique des auteurs n'a de sens que si elle permet de juger ces auteurs en perspective, non comme des saints toujours inspirés, mais comme des mortels capables de choir, au talent capricieux. Or Ford possède le talent, une maîtrise souveraine (même si cet avis n'est pas entièrement partagé par tel chroniqueur d'un hebdomadaire politique à gros tirage qui nous assure que « n'importe lequel des jeunes réalisateurs français fait maintenant sur le plan technique du meilleur travail que John Ford »), porte en outre en lui une vision du monde à mon gré aussi cohérente, aussi achevée, que celle d'un Brecht au théâtre ou d'un Lawrence en littérature. Cette vision est née non d'un choix mûrement concerté, mais au fil des ans et des images, à travers cent films, quelques thèmes favoris, des silhouettes modelées avec affection, la fille galante, l'aventurier au grand cœur, le galonné buté, le vieux roublard, tous unis par *un je ne sais quoi* d'indéfinissable, le refus de s'en laisser conter, l'acceptation tranquille de la vie, le goût de la lutte. Au faîte de la galerie fordienne, deux figures de proue, Henry Fonda et John Wayne, le résumé d'un art de vivre.

Cet univers, John Ford le dispose dans le désordre le plus total, jamais il n'aborde un film avec l'intention de faire de la série A ou de la série Z. Chaque fois il court sa chance, de temps à autre le sujet plie devant le metteur en scène, épouse ses préoccupations les plus secrètes : alors à nous ces chefs-d'œuvre qui ont nom *Young Mr. Lincoln, Grapes of Wrath, My Darling Clementine, Wagonmaster, She Wore a Yellow Ribbon, The Quiet Man, The Sun Shines Bright, The Searchers,* parfois au contraire *l'académisme* triomphe sur toute la ligne (cf. les classiques chers à Jean Mitry et Georges Sadoul), parfois enfin Ford nous prend à son propre jeu, cache son académisme sous une sincérité astucieusement apprêtée, ainsi : *Quelle était verte ma vallée* et *La dernière fanfare.*

Du tout dernier-né, on peut dire grand bien, parce qu'on y cerne de manière exemplaire la mythologie fordienne, le petit monde irlando-américain où les commères caquettent à plaisir, où les vieux durs à cuire mènent la danse, où curés, flics, jeunes idiots en tout genre, jouent à qui mieux mieux la comédie des bons sentiments. Nous avons là effectivement un décalque d'un univers familier aussi particularisé que celui de Marcel Pagnol. L'action progresse d'une démarche tranquille, sans surprise mais sans heurt. Ce qu'on attend en vain c'est *l'étincelle libératrice,* cette minute de vérité où notre rusé *director* sortirait de ses gonds, ces moments où Charley Grapewin parlait aux arbres dans *Tobacco Road* et John Wayne à son épouse disparue dans *She Wore a Yellow Ribbon,* où Charles Winniger vengeur lisait la parabole de la femme adultère aux pharisiens de *The Sun Shines Bright.* Nous avons certes la très belle séquence du retour de Skeffington à la maison après la défaite, son sourire résigné à l'adresse de sa femme, dont le portrait orne le hall d'entrée, la remontée de l'escalier, avant la crise cardiaque, aux accents limpides de la traditionnelle harpe irlandaise, la rose solitaire au bas du portrait. Mais ces *détails semblent* un peu plaqués dans un ensemble étroitement dépendant de la structure du roman original, comme ce fut déjà le cas avec *How Green Was my Valley,* tout coule trop de *source,* nous pensons à un habile pastiche de John Ford par lui-même, et à ce compte-là mieux vaut le grotesque délirant de *Wings of the Eagle.* Ford triche, exploite sa légende avec une *lucidité* froidement calculée, même si chaque image est tracée au cordeau.

Quand la lune se lève a au moins pour lui son absence totale d'apprêt, son je m'en fichisme intégral. Du haut de ses quarante ans de cinéma et de sa réputation de doyen hollywoodien, Ford peut se permettre dans le premier sketch de la visite du policier au fermier récalcitrant, de filmer comme Dupont ou O'Connor, cinéastes du dimanche. Avec ici et là une brève signature, le *grouping* hiératique des personnages qu'il affectionne tant. Deuxième sketch, la gare en folie, Ford reprend et développe une scène de *L'homme tranquille,* porte le théâtre sur l'écran, fait jouer ses marionnettes jusqu'à l'épuisement. Numéro trois, la gigantesque *mystification* montée par les rebelles irlandais envers l'occupant anglais, la subtilisation du condamné à mort des mains mêmes des geôliers. La farce n'est pas homérique, très pagnolesque (il s'agit d'une pièce na-

tionale type, de Lady Gregory). On noie le poisson dans des flots de *blarney*, le baratin du cru, mais la notation reste souvent judicieuse, le trait précis. On regrette quand même le manque d'envergure de ces pochades, la timidité de l'ancien maître du cinéma social-romantique américain de 1940. Ford est désormais installé dans le monde clos d'une Irlande mythique, et on n'aura aucune peine à faire la transition entre *The Rising of the Moon* et *The Last Hurrah*.

C'est là, je l'avoue, où Ford devient irritant, jamais plus que dans le sketch de *The Last Hurrah* où Jane Darwell, l'ex-Ma Joad de *Grapes of Wrath*, joue les rôles de composition avec accent irlandais de rigueur, ou encore celui forcé de l'invraisemblable dialogue entre Skeffington et le fils demeuré du banquier Cass. Quant à Spencer Tracy, comme on dit en anglais, il est pur *ham*, cabotine sans remords, avec la sympathique équipe de durs qui l'entourent. John Ford a visiblement tourné *The Last Hurrah* de chic, sur sa lancée, il devait faire un best-seller cinématographique du best - seller d'Edwin O'Connor, il y a certainement réussi auprès du grand public, du moins en Amérique. Mais de Ford on attend autre chose que les sempiternelles parodies du bon garçonnisme des rejetons d'Eire, une émotion authentique, des individus à nu, l'injustice dénoncée, le chant profond de ces chers petits mondes d'autrefois qu'il a su si admirablement recréer dans tant de ses œuvres. A l'aune fordienne, *The Last Hurrah* n'est qu'un exemple fâcheux de virtuosité gratuite, et je place infiniment plus haut l'exercice de style pur et simple genre *Inspecteur de service* où, confronté aux bizarreries d'un univers étranger à sa sensibilité, à l'indécrottable *cant* britannique, Sean Feeney mettait en boîte avec un clin d'œil malicieux le vieil ennemi héréditaire.

Louis MARCORELLES.

Explication de vote

SOUTH PACIFIC, film américain en Todd-Ao et en Technicolor de JOSHUA LOGAN. *Scénario :* Paul Osborn d'après la pièce d'Oscar Hammerstein II et Richard Rodgers. *Musique :* Richard Rodgers. *Images :* Léon Shamoy, Lyle Wheeler et John de Cuir. *Interprétation :* Rossano Brazzi, Mitzi Gaynor, John Kerr, Ray Walston, Juanita Hall, France Nuyen, Russ Morgan. *Production :* Buddy Adler, 1958. *Distribution :* 20th Century Fox.

A en juger selon nos critères habituels, ce film ne vaut pas cher. Moins cher encore que *Sayonara* après lequel la cote de Logan connut une brusque dégringolade. L'auteur de *Picnic* et de *Bus Stop* ne serait-il que le moins scrupuleux des faiseurs ? Un pasticheur patenté, livrant, selon la commande, du Fragonard ou du grand magasin ?

Ses deux premiers films valaient ce que vaut certain théâtre de Broadway. Son quatrième nous offre une copie que nous devons croire fidèle du pire genre qui puisse exister par le monde. L'opérette américaine n'a, sans doute rien à envier à celle de notre Châtelet. D'un côté comme de l'autre de l'Océan, la vulgarité ne porte pas costumes si dissemblables. Un tel art, si tant est qu'on puisse parler d'art, ne connaît même point ce privilège d'universalité imparti à la plupart des produits made in U.S.A. Il est fort incertain que *South Pacific* plaise au grand public de chez nous qui aime à vibrer pour Mariano, non pour l'ineffable Brazzi, en qui nul natif de Belleville ne daignera reconnaître un compatriote.

Même si elles n'ont pas besoin d'un tel repoussoir, les comédies musicales, telles que nous les offrent un Minnelli, un Kelly, ou un Donen sortent grandies de la confrontation. D'abord parce qu'elles sont écloses en bonne terre cinématographique, n'empruntant au music-hall qu'un point de départ et volant ensuite de leurs propres ailes. Ensuite, parce que voilà des œuvres créées par des hommes raffinés pour un public, somme toute, choisi. Elles constituent la forme aristocratique d'un genre dont nous possédons, ici-même, un des spécimens les plus populaciers.

Tout est dit, semble-t-il : inutile de pousser plus loin l'éreintage. Aussi bien ne le mènerai-je pas plus avant. Le pêché de vulgarité est de ceux qui ne sauraient rencontrer de pardon. Et pourtant, tandis que ma plume traçait l'épithète qui clôt le précédent para-

graphe, un doute m'a saisi. Si de « populacier » nous faisions « populaire », toute la démonstration s'écroulerait incontinent. Car « populaire », de même que « rustique » ou « naïf », c'est une des catégories de l'art reconnues et intronisées.

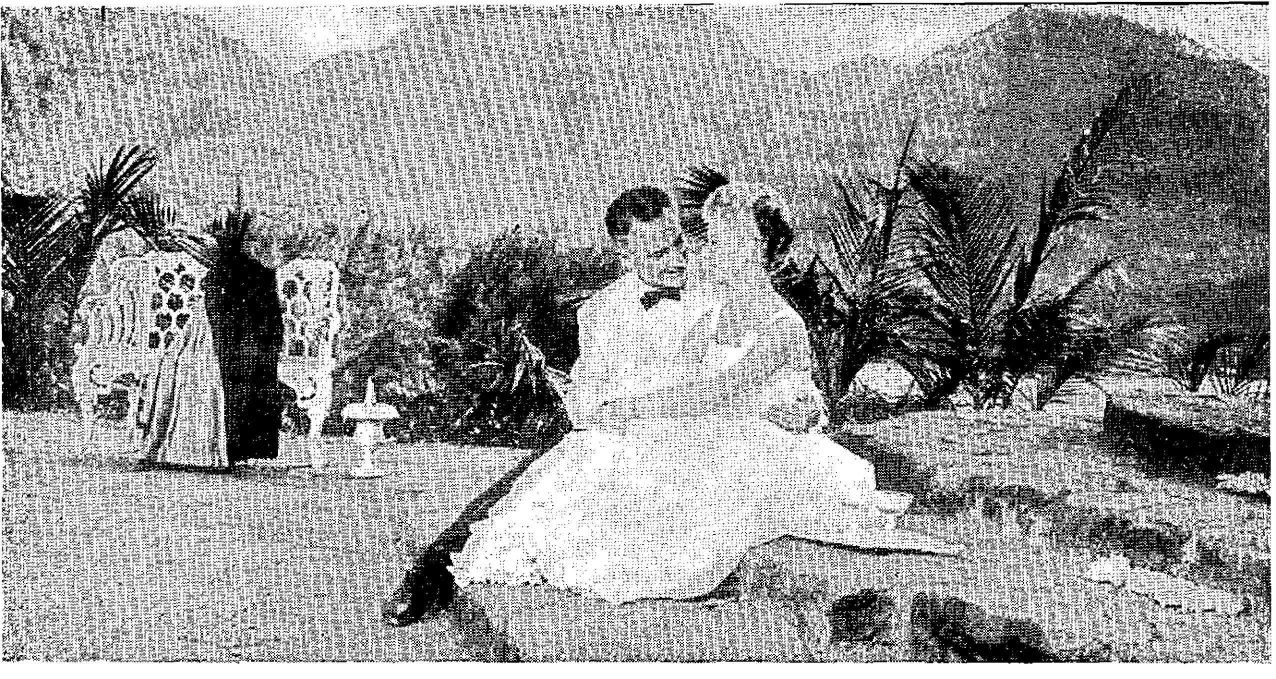
On me dira : non, populaire, ce n'est pas le terme, du moins au sens noble qu'on peut lui donner. A quoi je répondrai, d'abord, que la notion d'un peuple aristocratique m'apparaît, pour le moins, contradictoire. A quoi, ensuite, l'on peut objecter que je joue sur les mots, puis des pages et des pages, bien plus que n'en peut contenir ce cahier, avec maints exemples tirés des Anciens et des Modernes, du Classicisme et du Romantisme, du cinéma ou d'ailleurs, en finissant, comme il se doit, par Chaplin qui sut si bien réconcilier *la foule et les connaisseurs*. Mais enfin, la foule c'est la foule et, si l'on admet une petite partie de ce qui vient d'elle, au nom de quoi refuser le reste? Dire que c'est de mauvais goût? C'est introduire la notion d'une délicatesse de palais, donc l'existence d'un cercle restreint de connaisseurs, partant d'une aristocratie de l'art.

Ce qui rend ma position difficile est que cette conception aristocratique est la mienne, est la nôtre aux CAHIERS C'est que, contrairement à certains amateurs de films, nous ne prisons point systématiquement le bizarre ou le mélodrame, ne traitons nullement d'esthètes les cinéastes faisant montre de goût et d'ambition. Et pourtant, quelle que soit l'ardeur avec laquelle nous défendons ce cinéma ambitieux, ce cinéma pur de compromissions, ce cinéma d'or et de marbre, nous pensons qu'il serait dangereux pour lui de s'enfermer, même maintenant à l'orée de son âge intellectuel ou, si l'on préfère, réflexif, dans une tour hautaine de mépris à l'égard du limon encore mal affermi où il a bâti ses fondements. Le cinéma n'est plus si jeune aujourd'hui, qu'il ne puisse mourir, mourir d'une trop forte incuriosité, d'une trop grande délicatesse de sang.

Au vrai, je n'entends point défendre ici *South Pacific*, mais seulement conseiller d'aller le voir. Au « Conseil des Dix » — expression qui doit être prise au sens, non seulement *d'assemblée*, mais de *recommandation* — je n'ai pu me résoudre à le marquer d'un point noir. Et une étoile eût été insuffisante, car il ne s'agit point de le voir « à la rigueur », comme une œuvre contestable. Elle est incontestablement mauvaise, mais incontestablement intéressante.

Je ne sais ce que Bazin eût pensé de *South Pacific*. On me permettra de reprendre un de ses arguments, celui-là même par lequel il défendait le Cinémascope. « *Le cinéma*, disait-il, *est un art fonctionnel. L'existence précède l'essence* ». Cette *existence* était accordée jadis à chaque film, fût-ce le plus mauvais, comme un attribut de nature. Il y avait toujours, même dans le pire navet, ces fameuses dix minutes chères à Man Ray, qui valaient le dérangement, qui proclamaient la naissance d'un art original, irréductible aux autres. Aujourd'hui c'est un fait non moins indéniable que les mauvais films se laissent de moins en moins voir : ce ne sont que des apparences, des ersatz, des faux, le produit de sempiternelles et mornes recettes. Si tous les chefs d'œuvre ont entre eux un air de famille, tous les *navets du monde* promènent leurs tares héréditaires plus impudemment encore que les rejetons des Rougon-Macquart. Ce phénomène est courant dans les arts : disons qu'au cinéma il est arrivé un peu plus tard qu'ailleurs. Quand la vaisselle des grands magasins copie les céramiques de Picasso, les H.L.M. Le Corbusier, les paroliers des chansonnettes Prévert ou Jean-Paul Sartre, on peut dire que l'art populaire est bien mort. L'art tout court aussi est fort malade, puisqu'il n'a cessé au cours des âges de puiser dans le folklore son bien le plus sûr, la tragédie ses mythes, la peinture ses sujets, la musique ses thèmes, le roman ses histoires , etc... Et c'est la preuve peut-être que le cinéma, dans son ensemble est bien de l'Art avec un grand A — donc moins « naïf » qu'on ne dit, puisqu'il n'a au fond rien inventé. Pour ne prendre qu'un exemple, tous ses motifs, dans sa branche la plus féconde et incontestablement originale, le burlesque muet américain — on pourrait dire tous ses gags — se trouvent être exactement dessinés, mis en forme et en scène, dans la célèbre « Famille Fenouillard » parue l'année même qui précéda la première projection des frères Lumière et dont la plupart des épisodes — impressionnant présage — se déroulaient précisément en Amérique !

Non, il n'est pas vrai que n'importe quoi mérite commentaire. Ce que je dis de *South Pacific* ne pourrait s'appliquer en aucun cas, à, mettons, *Séré-*



Rossano Brazzi et Mitzi Gaynor dans *South Pacific* de Joshua Logan

nade au Texas et autres pseudo-comédies musicales ou opérettes filmées de Pottier, Boyer et consorts. On peut penser tout ce qu'on voudra du film de Logan, que c'est le summum de l'infamie, tout, mais pourtant il *existe*. Beau ou laid, bête ou subtil, vulgaire ou racé, ce film, ma foi, ne ressemble à aucun autre.

Ce n'est pas difficile, dira-t-on, du moment qu'on ne s'embarrasse ni de goût ni de règles, qu'on est prêt à faire n'importe quoi. Ce n'est pas si sûr : toutes les taches d'encre se ressemblent et tous les dessins d'enfants ; si on frappe au hasard les touches d'un piano, cela fournit le même brouhaha. *South Pacific* ce n'est pas n'importe quoi et cela pour deux raisons. La première est celle que j'ai essayé de dire, à savoir qu'il appartient au dernier rameau encore vivace d'un art qu'il faut bien appeler populaire et même naïf, serait-il de fabrication industrielle, aurait-il mobilisé d'énormes capitaux, résulterait-il des calculs intéressés de gens aussi différents du douanier Rousseau ou du brave Méliès que le sont le producteur Buddy Adler, les auteurs Rodgers et Hammerstein et le metteur en scène Joshua Logan. C'est de l'imagerie, du pompiérisme, de la carte-postale et tout ce que l'on voudra, mais, ma foi, c'est aussi difficile de faire du neuf dans la carte-postale que dans le cubisme ou le non-figuratif. Notons, entre parenthèses que le film offre, du point de vue sociologique, mille motifs d'intérêts, en ce qui concerne la position de l'Américain moyen à l'égard des problèmes politiques, sentimentaux, techniques, etc..., mais c'est de l'esthétique seule que j'ai voulu m'occuper et elle fournit matière suffisante à réflexion. *South Pacific*, donc, est bien du cinéma, parce qu'il apporte dans le domaine cinématographique un certain air nouveau qui fut peut-être, après l'autre guerre, celui de *Forfaiture*, lequel, pour autant, n'est point entré depuis dans le Parnasse du Septième Art.

En quoi consiste cette nouveauté ? Ne pouvant dire qu'elle est indéfinissable — et que je crois toutefois au fond — de peur qu'on m'accuse de sophisme ou de paresse, me voilà conduit à évoquer maintenant la seconde raison, qui n'infirme pas la première. Populaire ou non, un film ne sort jamais tout armé de la cuisse de Jupiter, et ces armes, Joshua Logan les a affûtées avec un soin de fabricant tellement minutieux et heureux qu'on est bien obligé de prononcer le mot d'art. Ce film, comme on sait a été tourné selon le procédé Todd-AO qui vaudrait à lui seul le dérangement, même s'il est vrai que la salle et l'écran de l'Ermitage se prêtent mal à la démonstration. Mais ce n'est pas tant le procédé lui-même qui mérite attention (le court métrage de présentation n'est bon qu'à le faire prendre pour une variété de Cinérama qui joue simplement sur l'impression toute physique créée par le travelling-avant : effet dont on se blase tout autant que celui du train

de La Ciotat) que la façon remarquablement intelligente dont Logan l'utilise. Ce qui a pu choquer certains, et qui pour ma part me séduit plutôt, est que le cinéaste fait subir à sa nouvelle matière le même traitement qu'à celle de *Picnic* ou de *Bus Stop*. Il joue sur le Todd-AO comme, dans ces deux-là, sur le Cinémascope, à contre sens en apparence, mais dans la bonne ligne, si l'on considère que le potentiel physique d'un moyen d'expression et l'esthétique ne sont point nécessairement à égalité, et que le gros plan, par exemple, qui nous eût semblé de peu d'intérêt dans la bande de démonstration, se pare dans le film d'un indéniable prestige. Ici, comme dans *Bus Stop*, le gros plan dont nous étions blasés étonne le regard, comme il dut le choquer lors des premiers Griffith. Il est sûr que les différents procédés d'écran large ont fait faire au cinéma un pas plus avant dans la direction du réalisme photographique. Réalisme essentiel comme l'a montré Bazin, mais qui, toutefois, à la limite, tue l'art : d'où l'ennui distillé par le Cinérama. L'erreur de beaucoup de cinéastes fut de combattre ce réalisme par les moyens traditionnels (la composition de l'image), ou de croire, au contraire, qu'il signait l'arrêt de mort du découpage classique, alors que ce n'était point ce découpage qu'il dénonçait (c'est-à-dire la possibilité de placer la caméra plus ou moins loin du sujet), mais le cadre même.

Et détruire le cadre, cela ne signifie pas nécessairement bouger constamment la caméra et recadrer sans cesse à la façon d'un reporter qui la tient à la main : ici la courbure de l'écran rend périlleux les panoramiques, et Logan s'installe dans le plan fixe de principe, sinon toujours de fait. Détruire le cadre, c'est aussi et surtout le remplir d'un décor doué d'un tel pouvoir de fascination et d'une telle solidité architecturale qu'on oublie les limites imposées par les bords de l'écran. Ce décor, je sais, est de mauvais goût, bien que naturel, et c'est sans doute fort irritant de voir d'admirables paysages marins transformés par l'astuce conjuguée de Logan et de Shamroy en criardes ou mièvres cartes postales. Et pourtant même sous les lumières d'effarants projecteurs colorés qui ressemblent à ceux qu'utilisa Wong Howe dans le nocturne de *Picnic* comme la Gare d'Orsay aux Invalides, pourtant, même à ces moments-là, dans l'espèce d'affreux jardin colonial de la première séquence, nous ne regrettons pas que la Nature, ou ce qui en reste, n'ait point, comme dans dans les ballets de Kelly, été remplacée par des toiles peintes. Logan saura toujours rendre ce que les peintres appellent la « matière », aussi dégradée que soit celle-ci. Son film possède un charme sensuel qui fait en général curieusement défaut aux œuvres *ad usum multitudinis*, où symbolisme et schéma règnent au détriment de la sensation.

C'est à dessein que je défends de ce film les côtés les moins défendables. En ce qui concerne la direction des acteurs, le plaidoyer sera plus aisé, même pour Rossano Brazzi qui, ici ne prête plus à rire, ayant atteint l'espèce de beauté d'un archétype : il n'est qu'à comparer son personnage de *South Pacific* à celui d'*Un certain sourire*. Considérez bien le jeu des comédiens et comédiennes, vous ne le trouverez jamais pauvre ni monotone, quoique gouverné par la psychologie la plus fruste. Un travail particulièrement rigoureux a été fait sur Mitzi Gaynor et France Nuyen. Toutes deux ont quelques moments charmants. Mais du même coup, ils n'entrent point dans mon propos...

Mon unique propos était d'entretenir en nous, amoureux du cinéma, la curiosité la plus active et qu'une fréquentation trop exclusive des chefs-d'œuvre risque parfois d'émousser. Heureux qu'il existe encore des instants où il soit *utile de se déranger !*

Eric ROHMER.

Graine d'américain

CAT ON A HOT TIN ROOF (LA CHATTE SUR UN TOIT BRULANT), film américain en Metrocolor de RICHARD BROOKS. *Scénario :* Richard Brooks et James Poe d'après la pièce de Tennessee Williams. *Images :* William Daniels. *Interprétation* : Elisabeth Taylor, Paul Newman, Burl Ives, Jack Carson, Judith Anderson, Madeleine Sherwood. *Production* : Lawrence Weingarten, 1958. *Distribution :* M.G.M.

Presque tout le monde assassine avec une harmonie si touchante les deux derniers films de Brooks, le Dostoïevski et le Tennessee Williams, qu'il devient

plus que tentant de prendre systématiquement leur défense. Avec d'autant plus de plaisir je m'exécute que j'avoue avoir effectivement été ému par certains moments de ces deux films par ailleurs moyens, commerciaux, et tout ce qu'on voudra. Dieu veuille que le cinéma standard atteigne jamais une telle conviction ! Pour le principe : rien n'est sacré, on peut tout reprendre, seule compte l'attitude de celui qui adapte, quand bien même on souhaiterait qu'un décret de droit international oblige au plus tôt tous les cinéastes à puiser dans leur seule matière grise.

Ce n'est plus le lieu ni le temps de parler des *Frères Karamazov*. Le film a pu paraître une caricature, une parcelle du souffle dostoïevskien le traverse, l'amour idiot, désespéré, de l'humanité. Pourrait-on en dire autant des « adaptations de qualité » d'Angleterre, de France et de Navarre ? Avec *La Chatte sur un toit brûlant*, le crime de lèse-chef-d'œuvre tire moins à conséquence, parce que chef-d'œuvre il n'y a pas, que si Williams a su bâtir au théâtre un monde qui lui appartient en propre, ce monde geignard, chichiteux, poétiquement tape-à-l'œil, me paraît une des plus authentiques fausses valeurs de la scène contemporaine, et ira vite rejoindre dans les limbes nos gloires « engagées » du tournant du siècle dernier. Un théâtre digne de ce nom doit d'abord être un impetus dramatique, et puis plus encore, peut-être, une langue. Hélas ! pour la langue de Tennessee Williams, d'une platitude atterrante, d'une complaisance verbale insoutenable ! Quiconque a lu O'Neill ne peut supporter ce verbiage distingué.

En exergue du texte de la pièce, Williams a placé un admirable quatrain du poète gallois Dylan Thomas, qui donne peut-être le secret des intentions profondes du dramaturge. Je cite les deux derniers vers :

Do not go gentle into that good night.
Rage, rage against the dying of the light!

La pièce devrait être le champ clos d'une lutte secrète contre la mort, d'une grotesque danse macabre. Nous n'avons que des bourgeois à complexes. Je ne sais ce que pensait Brooks de ce salmigondis inspiré. Il a su rejeter toute influence d'Elia Kazan, le metteur en scène de *La Chatte* à Broadway, Kazan pour qui Williams écrit presque ses pièces, dont il attend qu'il leur confère ce magnétisme animal, ces perpétuels coups de fouet visuo-auditifs sans lesquels son texte tomberait à plat. Là, évidemment Williams triche, toutes les mises en scène de théâtre de Kazan sont peut-être un contre-sens, le théâtre n'a pas à copier le cinéma, une certaine conception du cinéma jugé comme la quintescence de tous les truquages. Williams ne devrait écrire que pour le cinéma, au théâtre il nous déçoit parce que ses pièces sont trop liées à la conjoncture technique.

Brooks, donc, conscient ou non de l'impasse du théâtre de Williams, probablement assigné d'office à cette nouvelle adaptation d'œuvre à succès, a été mis en présence d'un script déjà achevé (de James Poe, spécialiste du genre, voir ses adaptations pour Aldrich, et aussi *Hot Spell* réalisé par Daniel Mann). Mais Brooks n'accepte jamais passivement les contraintes, il a voulu renverser les données de la pièce, conciliant ainsi à la fois les exigences du Code de morale et les siennes propres. Il a gardé l'essentiel, des pans entiers de dialogue, mais en déphasant le tout par la suppression de l'argument homosexuel. L'admirable, c'est qu'il réussit à glisser une parcelle de vérité dans ce qui s'annonçait comme une nouvelle opération « culte des gloires du théâtre et de la littérature », qu'il arrive en outre à diriger admirablement Newman, frère de ces jeunes Américains qui n'ont jamais fini de grandir et en qui se résume l'attrait un peu trouble de toute une civilisation. Les femmes, il les a toujours montrées insignifiantes, chattes ronronnantes plus que miaulantes, gentilles compagnes chargées de distraire le mâle. En ce sens la création de Liz Taylor est doublement significative, aussi éloignée que possible du personnage original, très Richard Brooks par son manque de chien (sans jeu de mot). Le monde cinématographique de Brooks, dans la mesure où il est si typiquement américain, a toujours contenu une forte dose d'homosexualité latente, l'amitié virile y est *la chose.*

Quant au cinéaste de gauche, il est aussi peu marxiste que possible, très « radical américain », croyant au progrès, à la camaraderie, mais respectant tout un chacun. Attitude jamais aussi apparente que dans la scène de la cave : Brick (Paul Newman) commence par

démolir le confort moral de son père, par dénoncer son cynisme, son arrivisme, puis brusquement le père relève le gant dans un merveilleux élan de sincérité, en même temps qu'il attrape la vieille valise abandonnée de son père à lui : « *Tu vois, fiston, c'est tout ce que mon père à moi m'a laissé. Mais nous avons vécu ensemble des heures merveilleuses, nous étions des amis.* » (Je cite de mémoire). Et le père d'attaquer la complaisance du fils à l'égard de soi-même, son refus de grandir. Si Brooks avait pu ainsi traiter tout son film, nous n'aurions peut-être pas eu un chef-d'œuvre, mais quelque chose d'excellent quand même.

Comme le disait Robert Aldrich, qui par ailleurs estime beaucoup le réalisateur de *Blackboard Jungle*, à Jean Domarchi : « *Que voulez-vous que Richard Brooks puisse faire chez M.G.M. ?* » Aujourd'hui Brooks a quitté Leo et Culver City, il dirige en indépendant l'adaptation d'un des meilleurs romans de Sinclair Lewis. « Elmer Gantry », peinture de la tartufferie yankee. *Nous* attendons avec impatience le prochain film de Richard Brooks!

Louis MARCORELLES.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

Archaïque et superficiel

LES TRICHEURS, film de MARCEL CARNÉ. *Scénario :* Marcel Carné et Jacques Sigurd. *Images :* Claude Renoir. *Interprétation :* Pascal Petit, Jacques Charrier, Andréa Parisy, Laurent Terzieff, Roland Lesaffre, Jean-Paul Belmondo. *Production :* Silver Films et Cinetel.

Nul ne s'étant proposé pour défendre *Les Tricheurs*, force leur est d'encourir le maximum de notre sévérité. Carné nous y apparaît si étonnamment fidèle à sa manière qu'il est difficile de ne pas toucher un mot du fond. Et pourtant, ce n'est point à nous, certes, qu'il appartient d'embrouiller encore une querelle déjà suffisamment confuse. Disons simplement qu'il serait sot de voir dans ce film la peinture d'un monde plus vaste que celui, très restreint, qu'il a pris pour modèle. Maintenant, ce dernier portrait est-il juste ? Non moins assurément que celui que nous offrent depuis quinze ans les journaux, et Saint-Germain-des-Prés, nul n'en doute, fut à demi, sinon aux trois quarts, fabriqué par la presse. Ce qu'on peut reprocher à Carné, c'est d'avoir, dans ce phénomène de mœurs, ou de mode, considéré les aspects les plus directement tournés vers le passé, en particulier cette philosophie de la vie héritée, non pas tant même de Sartre, que des surréalistes, de Gide et de plus loin encore: la scène du petit chat, c'est l'ouverture de « Guerre et Paix » ! Si les rues et les caves du VIe arrondissement abritèrent des drames vrais, je crois que le nihilisme qui les inspira allait sans doute plus loin — ne serait-ce qu'en mettant en question cet anarchisme aimable hérité de l'autre après-guerre. Certes, à cette faillite d'une morale — ou d'une antimorale — Carné propose une antidote, mais le remède, l'Amour des romances populaires, est non moins fruste qu'était superficiel l'exposé du « mal ».

Le cinéaste pêche donc plus par manque de subtilité que de cœur. Ses personnages et leurs débats l'intéressent et me touchent plus, je l'avoue, que les figures mieux dessinées de M. Autant-Lara. C'est du mauvais cinéma, mais du cinéma malgré tout (je ne parle pas de la trop clinquante poursuite en automobile). C'est pourquoi nous gêne tant le refus presque pathologique d'utiliser les acquits certains de la technique actuelle. Pourquoi mettre en œuvre de si grands moyens, alors que la méthode archaïque du découpage réduit brusquement à néant tous les effets qu'on a pu tirer d'eux ? Pourquoi ces gros plans anémiques et incongrus, qu'on prendrait pour des « raccords », si on ne les savait tournés dans le même temps que la scène d'ensemble ? — E. R.

Au nième degré

THE ROOTS OF HEAVEN (LES RACINES DU CIEL), film américain en CinemaScope et De Luxe Color de JOHN HUSTON. *Scénario :* Patrick Leigh-Fermor et Romain Gary d'après son roman. *Images :* Oswald Morris. *Musique :* Malcolm Arnold. *Interprétation :* Trevor Howard, Juliette Greco, Friedrich Ledebur, Errol Flynn, Eddie Albert, Orson Welles, Paul Lukas, Herbert Lom, Grégoire Aslan, André Luguet, Pierre Dudan, Olivier Hussenot, Marc Doelnitz. *Production :* Darryl F. Zanuck Productions. *Distribution :* Twentieth Century Fox, 1958.

Ceux qui ne s'étaient point fait d'illusions sur le talent de John Huston sont eux-mêmes étonnés aujourd'hui par la banalité, la mièvrerie de ses dernières productions, auprès desquelles *Plus fort que le diable* ou *Dieu seul le sait* font figure de chefs-d'œuvre. Il n'y a, dans *Les Racines du ciel*, pas plus d'invention que dans n'importe lequel des produits de la Republic.

On sait que le scénario est hautement hustonien (refrain connu). Quant au film, il n'est ni hustonien, ni quoi que ce soit. A croire que seul le réalisateur ait vécu,



Laurent Terzieff, Pascale Petit et Jacques Charrier dans *Les Tricheurs* de Marcel Carné

pendant le tournage, l'histoire de ses héros. L'absurde et l'échec, les efforts inutiles au prix de mille difficultés, voilà qui s'applique uniquement à la réalisation. C'est là, je le crois, la seule porte de sortie pour les fanatiques admirateurs : ce ne peut être qu'au troisième ou au quatrième degré que le film peut retrouver le sens éthique de l' « œuvre » d'Huston, et je le crois, l'affirmer d'une façon plus convaincante.

Les scènes tournées en Afrique paraissent l'avoir été dans un studio hollywodien, et les plus africaines sont finalement celles qui ont été réalisées dans le pourtour de notre bon vieux massif du Cuvier ; ni les caractères, ni le script ne tiennent debout. La fin chavire immanquablement. Le tout ayant coûté deux millions de dollars.

Il est visible que Zanuck a voulu rééditer le succès du *Pont de la Rivière Kwaï*. Son échec total — retiré de l'affiche parisienne après avoir réalisé quinze millions dans le plus grand circuit d'exclusivité la semaine de Noël (!), contre trente millions la semaine précédente — cette défaillance sans précédent face au public, ne peut s'expliquer que par la référence esthétique, faute de quoi les producteurs qui refusent de reconnaître l'identité de vues du public et de la critique se condamnent tôt ou tard à des échecs aussi surprenants. — L.M.

Tovaritch Cow-boy

OGHNENYE VERSTY (BORNES EN FLAMMES), film soviétique en Sovcolor de S. SAMSONOV. *Scénario :* Nikolaï Figourovski. *Images :* Fedor Bobronravov. *Musique :* Nikolaï Krioukov. *Interprétation :* Ivan Savkine, Margarita Volodina, Vladimir Kenigson, Mikael Troyanovski, Antoni Kaodourski. *Production :* Mosfilm, 1957. *Distribution :* C.F.F.

Non, ce n'est pas la poussière de l'Arizona que soulèvent les sabots des chevaux, mais celle d'une steppe russe quelque part entre Rostov et Mourmansk.

Non, Dudley Nichols n'est pas l'auteur du scénario, mais Nikolaï Figourovski, bien que nous retrouvions dans ces diligences-mitrailleuses tous les habitués des chevauchées fantastiques : le héros aux yeux clairs ; le traître aux yeux tout aussi clairs, mais fourbes ; le vieux Cosaque barbu pour qui les pistes n'ont plus de secret, et son jeune compagnon fougueux et belliqueux ; l'acteur des tournées Stanislavski, comique et poète, qui saura cependant mourir héroïquement ; le médecin, ivrogne d'ordinaire, sobre ici, et son assistante qui fait pendant à la dame de saloon.

Non, la musique n'est pas signée Dimitri Tiomkin, mais Nikolaï Krioukov, qui sait aussi bien que son collègue américain composer un thème efficace et l'orchestrer de trente-six façons astucieuses.

Non, les Blancs ne sont pas des peaux-rouges, quoiqu'ils caracolent comme des Comanches, tirent comme des Sioux et meurent comme des Apaches.

Non, le metteur en scène de *Bornes en flammes* n'est pas Allan Dwan, mais S.

Samsonov, dont nous vîmes, il n'y a guère, une ravissante *Cigale*, encore que d'aucuns prétendent que l'auteur de *La Cigale* n'est pas S. Samsonov, mais un autre cinéaste soviétique nommé S. Samsonov. Quoi qu'il en soit, Samsonov est aussi doué que Samsonov, au pas, au trot, comme au galop. Beau, son train crépusculaire propice aux rencontres inquiétantes. Sages, ses personnages plus préoccupés de parler de leur existence que des dangers qui les entourent. Drôles, ses trouvailles visuelles dont ce salut de la caméra, calquant le salut de l'acteur, lorsque les carrioles entrent à la ferme. Gracieux, son règlement de compte final qui n'est plus violence, mais chorégraphie.

Bref, je ne saurais trop vous recommander de faire à votre tour le voyage d'Abilenovsk à Kansasgrad. — Ch. B.

Une position impossible

THE VIKINGS (LES VIKINGS), film américain en Technirama et Technicolor de RICHARD FLEISCHER. *Scénario :* Calder Willingham. *Images :* Jack Cardiff, Walter Wottitz. *Musique :* Mario Nascimbene. *Metteur en scène adjoint :* Elmo Williams. *Interprétation :* Janet Leigh, Kirk Douglas, Tony Curtis, Ernest Borgnine, James Donald, Alexander Knox. *Production :* Bryna Productions (Kirk Douglas), 1957. *Distribution :* Les Artistes Associés.

Seuls, les véritables auteurs de films sont capables de traiter le plus cinématographique peut-être des grands sujets : la violence. Ici, Fleischer, à l'encontre du Mann de *L'Homme de la plaine*, où Stewart a la main trouée par une balle, ne nous montre pas littéralement la violence et la souffrance qui en résulte, mais il use, plus littérairement, de l'ellipse. Et tout devient alors affadi, inefficace, anecdotique.

Seuls, les maîtres-artisans du cinéma sont capables de réussir un *film d'aventures*, lorsqu'il ne vise qu'au divertissement. Ici, l'on regrette Raoul Walsh ; nulle bonhomie, nul humour. Aucun intérêt pour l'homme ou la femme, l'acteur ou l'actrice. Dans ce froid exercice de style, les couleurs ont perdu leur éclat naïf.

Fleischer, comme Hathaway, est un technicien remarquable : plus que l'invention (il y a pourtant ce beau plan où pour la première fois apparaît Douglas, et tel autre, où le mouvement des rames se communique au corps et au dos nu de Janet Leigh), louons son amour de la difficulté, de la performance, et son mépris relatif des transparences et des doublages. L'intellectuel réalisateur de *La Fille sur la balançoire* est bien mal à l'aise dans la superproduction, nous le savions depuis son expérience Disney et, faute de mieux, il essaie de mettre en valeur des éléments très secondaires : d'où cette couleur plus voyante que belle, ces mouvements d'appareil continus à travers la foule des Vikings au combat. Cette caméra-là ne se place que rarement à hauteur d'homme. Face aux exigences du genre, Fleischer est dans une position difficile, et l'on peut dire qu'il s'est tiré d'affaire avec élégance. — L. M.

L'Anti-Huston

THE OLD MAN AND THE SEA (LE VIEIL HOMME ET LA MER), film américain en Warnercolor de JOHN STURGES. *Scénario :* Peter Viertel d'après le roman d'Ernest Hemingway. *Images :* James Wong Howe. *Musique :* Dimitri Tiomkin. *Interprétation :* Spencer Tracy, Felipe Pazos, Harry Bellaver. *Production :* Warner Bros (Leland Hayward), 1958.

Il est curieux de constater que les écrivains américains suivent un chemin différent de celui de leurs collègues européens. De ce côté-ci de l'Atlantique, ainsi que le disait Valéry, chacun doit faire un jour son Faust. Et le Diable n'est pas nécessairement Méphistophélès : il prend souvent figure d'homme. Les Américains, eux, préfèrent opposer leurs héros à la nature et aux animaux. L'ambition de chaque auteur semble être de produire un « Moby Dick ». L'espadon d'Hemingway rejoint dans un bestiaire symbolique, la baleine blanche de Melville ou l'ours du conte de Faulkner.

Le vieil homme et la mer raconte l'histoire d'un pêcheur qui, après quatre-vingt-quatre jours de guigne, finit par attraper un énorme espadon. Mais avant de rentrer au port, les requins s'attaquent au poisson et n'en laissent que la tête et le squelette. Le récit est d'une extrême simplicité. Quatre personnages sont en présence : le vieil homme, un enfant qui croit encore en lui, la mer et un poisson. Le combat contre le poisson et les requins excepté, il ne se passe rien ; seul le vieil homme rêve ou pense.

On conçoit la difficulté de transposer à l'écran cette rêverie, sans trahir l'auteur. Le gâchis fait par Huston dans *Moby Dick* me prédisposait contre cette version cinématographique du conte-fable d'Hemingway. A ma grande surprise, le film de Sturges ne m'a point irrité.

Tant d'effacement, d'honnêteté et de fidélité devant un livre dont on a retenu non seulement toutes les péripéties, mais encore toutes les phrases ou presque, force la sympathie. Avec un sérieux de pape, John Sturges a choisi la seule voie qui permettait d'éviter l'écueil : l'adaptation littérale. Il a refusé d'imprimer au film un style prétendant équivaloir celui de l'écrivain. Pas de cadrages savants, pas de préciosité dans le choix des angles, pas d'utilisation injustifiée de la couleur. En un mot, il prend le contrepied de Huston, dont la prétention dans *Moby Dick* n'avait d'égale que l'absence de lyrisme. Et cette modestie est une preuve indéniable de caractère. — F.H.

Ces notes ont été rédigées par CHARLES BITSCH, LUC MOULLET, FEREYDOUN HOVEYDA et ERIC ROHMER.

LETTRE DE NEW YORK



New York, janvier 1959.

SEPARATE TABLES constituait à la scène un tour de force convaincant : deux histoires distinctes n'avaient d'autre point commun que de se dérouler dans le même décor (une petite pension au bord de la mer, sur le côte britannique) et avaient chacune pour héros et héroïne les mêmes acteur et actrice. La pièce de Terrence Rattigan, usant à fond de tous les trucs scéniques et permettant à deux comédiens de faire montre de leur virtuosité, offrait un certain intérêt : la version filmée pour D. Mann n'en a aucun. Aux deux acteurs de la pièce, elle en substitue quatre, tandis que les deux épisodes ont été fondus en une seule longue histoire. Comme nulle qualité cinématographique n'est venue compenser la perte de la qualité scénique, *Separate Tables* n'est qu'un film conventionnel de plus. David Niven domine une distribution qui comprend Burt Lancaster, Rita Hayworth et Deborah Kerr. Rappelons que Margaret Leighton et Eric Portman furent les interprètes de la pièce.

DAMN YANKEES est un nouvel exemple de l'actuel engouement pour le « film d'art », provenant soit d'une source théâtrale, soit d'une source littéraire, Ce nouveau film de Stanley Donen est tiré d'une comédie musicale qui connut un grand succès à Broadway. Le vieux thème de Faust y est illustré d'une manière originale : un Américain d'un certain âge, fou de baseball, a l'occasion de signer un pacte avec le diable qui lui rendrait sa jeunesse et lui permettrait de redevenir un as de la batte. Une enjôleuse, au service du démon, tente en vain de l'arracher définitivement à ses pénates : en bon Américain, il revient à sa femme et défait tout à la fois le diable et sa troublante émissaire. Gwen Verdon, dans le rôle de la tentatrice démoniaque, fait une spirituelle parodie de toutes les femmes fatales de l'écran.

L'AVENIR. — L'agenda de John Huston est, en ce moment, considérablement chargé. Il vient de demander à Marlon Brando d'interpréter Freud dans la biographie du père de la psychanalyse qu'il va prochainement porter à l'écran. Parmi ses autres projets, citons *The Unforgiven,* qu'il tournera à Mexico, *L'Homme qui voulait être roi,* d'après Kipling, qu'il réaliserait en Afghanistan et *The Misfits,* sur un scénario original d'Arthur Miller, avec Marilyn Monroe en vedette.

On attend d'autre part la rentrée de Frank Capra avec *Goodbye Eden,* interprété par Edgar G. Robinson ; *Studs Lonigan,* d'après le roman de James T. Farrell, que mettrait en scène Jules Dassin ; une nouvelle version de la grande satire de Jonathan Swift, *Les Voyages de Gulliver,* que Charles Schnee a l'intention de produire en Europe. Et Billy Wilder annonce, après *Some Like It Hot,* avec Marilyn Monroe, *The Catbird Seat.* On prétend que, lors de son dernier film, Billy eut des démêlés avec Marilyn : elle arrivait souvent en retard sur le plateau ou, malade, ne venait pas du tout ; un journaliste demanda à Wilder si tous ces ennuis ne lui portaient pas sur les nerfs : « *Eh bien, voyez-vous,* répondit Wilder, *j'ai une tante à Vienne. Si je lui proposais de jouer dans un de mes films, elle arriverait ponctuellement au studio chaque matin à sept heures. Mais qui a envie de voir ma tante sur un écran et, qui plus est, de payer pour la voir ? Avec Marilyn, c'est différent. Soyons donc patients !* »

Enfin, Michael Todd Jr. va produire un film, *Scent Of Danger,* qui ajoutera une nouvelle dimension au cinéma, celle de l'odeur. Le spectateur pourra sentir tout parfum suggéré par les images qui défileront sur l'écran. On se souvient que Salvador Dali souhaitait l'avènement d'un « cinéma tactile » où le spectateur serait en mesure de ressentir le contact de tout ce qui présenterait l'écran : fort heureusement, rien ne s'en suivit. Mais je crains que ce Junior, du moment qu'il porte le nom de Todd, ne soit capable de matérialiser sa menace d'un cinéma odorant. Après ça, le déluge !

Herman G. WEINBERG.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 10 DÉCEMBRE AU 13 JANVIER 1959

5 FILMS FRANÇAIS

Cerf-volant du bout du monde, film en Eastmancolor de Roger Pigaut, avec Patrick de Bardine, Sylviane Rozenberg, Jacques Faburel, Gérard Szymanski, Alain Astié, Henry Blanchard. — Film pour enfants qui aurait voulu plaire aux grandes personnes et s'est assis entre les deux chaises de la poésie sous-prévertienne et de l'album d'Epinal.

Christine, film en Eastmancolor de Pierre Gaspard-Huit, avec Romy Schneider, Alain Delon, Micheline Presle, Fernand Ledoux, Sophie Grimaldi, Jean-Claude Brialy, Jacques Duby. — Criminel remake de *Liebelei* où l'on ne sait de quoi le plus s'indigner : quand Gaspard-Huit reprend littéralement les inventions d'Ophüls, ou lorsqu'il les remplace par des « équivalences » de son cru.

Houla Houla, film en Eastmancolor de Robert Darène, avec Fernand Raynaud, Georges Rivière, Rita Giannuzzi, Maea Flohr, Noël Roquevert. — Bien placé pour la lanterne rouge de 1959. Le plus cocasse est que l'équipe de ce film, qu'on croirait tourné quelque part dans l'Ile-de-France, a fait effectivement le voyage de Tahiti.

Sérénade au Texas, film en Eastmancolor de Richard Pottier, avec Luis Mariano, Bourvil, Yves Deniaud, Sonia Zieman, Germaine Damar, Arlette Poirier, René Blancard, Robert Rocca. — Dialogue d'ivrogne, et qui, de bout en bout, mérite correction. Par ailleurs, voir la critique de *South Pacific* par Eric Rohmer.

Les Vignes du Seigneur, film de Jean Boyer, avec Fernandel, Pierre Dux, Béatrice Bretty, Simone Valère, Evelyne Dandry, Michel Garland, Jeanne Fusier-Gir. — Est-ce un remake ou une reprise ? Rien n'interdit de rejouer les classiques, mais c'est à ses risques et périls. Boyer et Fernandel ont perdu en même temps qu'ils faisaient perdre Flers et Croisset.

16 FILMS AMERICAINS

Cat on a Hot Tin Roof (*La Chatte sur un Toit Brûlant*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro page 56.

The Creature Walks Among Us (*La Créature est parmi nous*), film de John Sherwood, avec Jeff Morrow, Leigh Snowden, Rex Reason, Gregg Palmer. — Pour sa deuxième résurrection, la pauvre Créature, désormais civilisée, a droit à un complet coupe-standard.

Daniel Boone, Trail Blazer (*Daniel Boone, l'invincible Trappeur*), film en Trucolor de Albert C. Gannaway, avec Bruce Bennett, Lon Chaney jr., Faron Young. — Infantile. Les quelques apparitions de Lon Chaney Junior ne méritent pas le dérangement.

The Deep Six (*En Patrouille*), film en Warnercolor de Rudolf Maté, avec Alan Ladd, Diane Foster, William Bendix, Keenan Wynn. — Refrain connu : comment un descendant de Quakers qui n'a pas l'instinct de tuer, s'y décidera à la dernière bobine pour venger la mort de son ami. Conventionnel et appliqué.

Escapade in Japan (*Escapade au Japon*), film en Technirama et Technicolor d'Arthur Lubin, avec Teresa Wright, Cameron Mitchell. — Où le Petit Fugitif rencontre un lanceur de Cerf-Volant. Enfantin.

Fort Dobbs (*Sur la Piste des Comanches*), film de Gordon Douglas, avec Clint Walker, Virginia Mayo, Brian Keith, Richard Eyer. — Où l'on voit les héros de ce western de quatre sous tirer, par les vertus conjuguées du montage et du champ-contrechamp, sur les Indiens de *Big Sky*. La photographie a le charme habituel des anciens westerns Warner.

Hell's Crossroads (*Le Carrefour de la Vengeance*), film de Franklin Adreon, avec Stephen Mc Nally, Peggie Castle, Barton Mc Lane. — La vie de Jessie James traitée de façon fade et historiquement fausse.

The Last Hurrah (*La Dernière Fanfare*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro page 51.

The Law and Jake Wade (*Le Trésor du Pendu*). — Voir note de Charles Bitsch dans notre prochain numéro.

Man of the West (*L'Homme de l'Ouest*). — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro page 48.

The Old Man and the Sea (*Le Vieil Homme et la Mer*), film en Warnercolor de John Sturges, avec Spencer Tracy, Felipe Pazos, Harry Bellaver. — Trois raisons font de ce film

un exemple parfait d'anti-cinéma : 1) Le parti pris d'illustrer le texte phrase par phrase ; 2) l'emploi abusif des transparences et des découvertes; 3) Spencer Tracy qui, suprême cabotin, ne peut jouer que des rôles de cabotins. Par ailleurs, voir en ce qui concerne le travail de Sturges même, qui a terminé le film commencé par Zinneman, la note de Fereydoun Hoveyda dans ce numéro page 60.

Roots of Heaven (*Les Racines du Ciel*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro page 58.

The 7th Voyage of Sindbad (*Le Septième Voyage de Sindbad*), film en Technicolor de Nathan Juran, avec Kerwin Mathews, Kathryn Grant, Richard Eyer, Torin Tatcher. — Médiocre mille et deuxième nuit aux truquages grossiers. Couleurs rebutantes.

Thunder over Arizona (*Tonnerre sur l'Arizona*), film en scope et couleurs de Joe Kane, avec George Macready, Skip Homeier, Kristine Miller. — Peut-être le plus mauvais western jamais sorti en France. Techniquement bâclé : l'absence de la piste d'ambiance sonore met la mesure au comble.

South Pacific. — Voir critique d'Eric Rohmer dans ce numéro page 53.

The Vikings (*Les Vinkings*). — Voir note de Luc Moullet dans ce numéro page 60.

2 FILMS ITALIENS

La Grande Esperanza (*Tonnerre sur l'Atlantique*), film en Ferraniacolor de Duilio Coletti, avec Folco Lulli, Lois Maxwell, Renato Baldini. — Vous qui allez voir ce genre de film italien, perdez toute espérance.

Il Corsaro della Mezzaluna (*La Belle et le Corsaire*), film en Cinémascope et Ferraniacolor, de G. M. Scotese, avec Gianna Maria Canale, Alberto Farnese. — Fait par l'un des deux spécialistes italiens du film de cape et d'épée, l'autre étant Sergio Grierco. Une totale indigence de moyens et d'invention est la loi immuable de ce genre qui, en France du moins, ne compte guère d'amateurs.

1 FILM ALLEMAND

Robinson Soll Nicht Sterben (*Un Petit Coin de Paradis*), film en Agfacolor de Josef von Baky, avec Romy Schneider, Horst Buchholz, Eric Ponto, Magda Schneider. — Ce film « historique » sur les derniers jours de Daniel Defoe n'a pas suggéré la moindre idée au réalisateur du *Baron de Munchhausen*.

1 FILM ANGLAIS

A Passionate Stranger, film en Technicolor et Noir et Blanc de Muriel Box, avec Margaret Leighton, Ralph Richardson, Patricia Dainton, Carlo Justini. — La comédie anglaise ne sait comment se renouveler. Mais même l'alternance de la couleur et du noir et blanc avait déjà été expérimentée dans *Question de Vie ou de Mort*.

1 FILM BELGE

Les Seigneurs de la Forêt, film en Cinémascope et Eastmancolor de Henry Brandt et Heinz Sielmann. — Honnête documentaire selon l'esthétique de Walt Disney, mais sans les moyens.

1 FILM JAPONAIS

Mahomatsu No Issho (*L'Homme au Pousse-Pousse*), film en Tohoscope et Agfacolor de Horoshi Inagaki, avec Tashiro Mifune, Hideko Takamine, Hiroshi Akutagawa. — Et voici maintenant leur Le Chanois : sentimentalité roublarde, humour d'observation et platitude concertée.

1 FILM SOVIETIQUE

Poslednia Notch (*La Dernière Nuit*), film de Raizman, avec Petzer, Iarotzkaia, Konsovsky. — Classique du cinéma russe. Plaît surtout par la présence des vertus propres au cinéma du début du parlant, dans cette ligne esthétique qui commence à *L'Opéra de Quat'Sous* et finit au *Jour se Lève* en passant par *Le Mouchard*.

1 FILM TCHEQUE

El Buen Soldato Cvejk (*Le Brave Soldat Chweik*). — Voir note d'André Martin dans notre prochain numéro.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs :
J. DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnements 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 1er trim. 1959